Hergé
au pays des Helvètes

Association Alpart
Les amis suisses de Tintin

12 | 2020-2021

Sommaire

Éditorial : **Le signal de la quarantaine !...** 3

Helveticana

Tintin et *Illustrazione ticinese* : un rendez-vous manqué | Geoffroy Kursner 4

Les bidonneurs bidonnés | Jean Rime 8

Focus

René Verhaegen, le scénariste oublié | Geoffroy Kursner 20

Tintinanalyses

L'étrange calcul de l'oxygène dans l'aventure lunaire de Tintin | Erwan Chauty 30

Le franchissement | Pierre Fresnault-Deruelle 38

Hergé, l'homme aux chats | Jean Rime 44

Association

Les aventures d'Alpart | Jean-Michel Paccaud 65

En route pour de nouvelles aventures ! 69

Impressum

Hergé au pays des Helvètes, N° 12 | 2020-2021, imprimé en mai 2022. ISSN 1662-2375

Éditeur : Association Alpart - Les amis suisses de Tintin (Bulle)

Directeur de la publication : Jean Rime

Graphisme : Stéphane Piller, To Print (Bulle) – **Impression :** To Print (Bulle)

Tous nos remerciements vont à : Pierre Fresnault-Deruelle, Geoffroy Kursner, Erwan Chauty, Jean-Michel Paccaud qui ont contribué à ce numéro, ainsi qu'à Alexandre Ballaman (Alex), David Bolliger, Guillemette Colomb, Éric Dafflon, Alain Grandjean, Patrice Guérin, Jean-Philippe Guinchard, Gaëtan Laloy, Didier Rognon, la rédaction de *La Liberté* et à tous les particuliers et entreprises qui soutiennent l'association Alpart, et à travers elle cette publication.

Cette revue est distribuée exclusivement auprès des membres de l'association Alpart.

© Association Alpart 2022. © Hergé - Moulinsart 2022 pour toutes les illustrations extraites de l'œuvre d'Hergé. Autres crédits : © Alex/*La Liberté* 2022 (p. 3) ; © Guillemette Colomb (p. 65-66, 68). Sauf indication contraire, les autres illustrations proviennent des archives et collections de l'association Alpart, de ses membres ou des auteurs.

En couverture et en dernière page : *Les 7 Boules de cristal*, p. 5 ; *L'Affaire Tournesol*, p. 62. © Hergé - Moulinsart 2022.

Contact : Association Alpart, CH – 1630 Bulle – www.association-alpart.ch – contact@association-alpart.ch

To Print Stéphane Piller

la Mobilière

1865 j5 HOTELS HELVETIE - MONTREUX

éditions montsalvens

Le signal de la quarantaine !...

Tout comme le château de Moulinsart, son chat et son placide majordome après l'arrivée de Milou, la parution d'*Hergé au pays des Helvètes* et les activités de l'association Alpart ont été considérablement bousculées ces deux dernières années – d'où le choix de les grouper exceptionnellement en un seul numéro de la revue, de manière à retomber sur nos pattes en 2022, et de retrouver en fin d'année notre périodicité initiale.

Beaucoup d'entre nous s'étaient retrouvés en Belgique, début mars 2020, pour la traditionnelle assemblée générale des Amis de Hergé. Nous nous doutions de la possibilité de restrictions imminentes en Europe, mais étions loin d'imaginer l'ampleur que prendrait la pandémie. Bientôt, les vagues de la maladie et les vagues consécutives de (semi-)confinements nous incitèrent à nous évader encore plus dans les *Aventures de Tintin*...

Les initiatives furent alors nombreuses : certaines officielles (Moulinsart s'associant avec *Philosophie Magazine* pour réfléchir à la crise sanitaire à partir des albums), d'autres plus personnelles. En Suisse, le journaliste Arnaud Bédat, membre d'honneur de notre association, tint ainsi une sorte de journal de confinement sur Facebook, illustré par des vignettes d'Hergé particulièrement bien choisies. Les dessinateurs et parodistes aussi s'emparèrent du sujet. En Suisse, Alex, Valott ou Mibé mirent ainsi Tintin et ses acolytes aux prises avec ce satané Covid. Au-delà des dessins d'actualité, il en restera la couverture de l'important collectif *Tintin aujourd'hui*, édité à l'été 2021 dans le canton de Genève, sur laquelle Exem représente Tintin et Milou narguant un dragon du *Lotus bleu* à tête de coronavirus... Voilà bien la preuve, une de plus, que Tintin demeure bien vivant parmi nous, antidote résistant à tous les maux. Le virus de la tintinomanie est le seul que nous agréions !

Si l'événement a chamboulé notre calendrier, il a permis aussi à plusieurs auteurs de notre revue de finaliser des publications tintinophiles d'envergure. Geoffroy Kursner, qui signe ici deux articles documentés, publie aux Impressions Nouvelles une somme sur les parutions de *Tintin* dans la presse du monde entier qu'il viendra nous présenter le 22 mai 2022. Pierre Fresnault-Deruelle, qui décrypte pour nous la couverture de *Vol 714 pour Sydney*, analyse *Les 7 Boules de cristal* dans son essai *Hergé ou le retour de l'Indien*, paru dans la collection « Zoom sur Hergé », qui a également accueilli l'année dernière un *Hergé au sommet* où il est beaucoup question du lien d'Hergé avec les montagnes suisses.

Dessin d'Alex paru dans *La Liberté* du 13 mars 2021.

2021 ayant marqué les cent ans de la naissance de Jacques Martin, le créateur d'*Alix*, vous lirez en outre un article sur l'un de ses faits d'armes aux Studios Hergé : la création d'une vraie-fausse planche de *Tintin*, publiée ensuite dans *L'Illustré* de Lausanne... qui fêtait également son centenaire en 2021. Erwan Chauty, de son côté, nous révèle la manipulation d'Hergé sur la prétendue pénurie d'oxygène – tiens, tiens, encore un écho *covidien*... – dans la fusée lunaire !

Bref, voici à nouveau un numéro empli de découvertes pour fêter le quasi-retour à la normale ! Et pour damer le pion aux Philippulus, nous leur envoyons le professeur Cantonneau qui fêtait quant à lui ses 80 ans en novembre dernier, quelques mois après son ami le capitaine Haddock ! Vous avez dit 80 ans ?... Une double quarantaine !

Jean Rime

Tintin et *Illustrazione ticinese*: un rendez-vous manqué

Le fait est bien connu : les bandes dessinées d'Hergé ont paru dans de nombreux périodiques suisses, tant romands qu'alémaniques. Or, il s'en est fallu de peu que les *Aventures de Tintin* divertissent également les lecteurs italophones[1]. En effet, dans les années 1950, un journal tessinois a correspondu avec l'éditeur Casterman dans l'optique de reproduire les aventures du reporter. Hélas, ce projet ne verra jamais le jour[2].

En 1932, Tintin fait ses premiers pas en Suisse dans l'hebdomadaire genevois *L'Écho illustré*. Ce sera le début d'une amitié qui durera près d'une soixantaine d'années[3]. Non seulement toutes les aventures du reporter seront publiées, mais également celles de Jo, Zette et Jocko et celles de Popol et Virginie. Enfin, Quick et Flupke feront plusieurs apparitions dans les pages de *L'Écho illustré*.

D'autres périodiques helvétiques, romands ou alémaniques, accueilleront divers récits d'Hergé en leur sein, à savoir, dans l'ordre chronologique, *L'Hirondelle* (1944-1946)[4], *Francs regards* (1947-1950)[5], *Schweizer Hausfrau / Wochenspiegel der Schweizer Hausfrau* (1953-1962), *Der Sonntag* (1954-1962), *Heim und Leben* (1954-1955), *La Patrie suisse* (1955-1956), *L'Abeille* (1953-1955)[6], *Rataplan / Tim* (1959-1976), *Elle* (1962) et *Junior* (1959-1996)[7].

Depuis le tout début des années 1950, c'est la maison d'édition Casterman qui gère les intérêts d'Hergé avec la presse. Le dessinateur s'était déchargé de cette tâche pendant la guerre en la confiant à un certain Bernard Thiéry (dès le 1er août 1942[8]), mais, cinq ans plus tard, il avait résilié le contrat qui les liait en raison de son incurie… Il avait ainsi repris lui-même, à contre-cœur, l'administration de ses affaires. Au début de l'année 1948, il signait plusieurs contrats importants avec l'agence de presse danoise Presse-Illustrations-Bureau. Or, son temps était précieux. Son temps, il en avait besoin pour créer. Il lui fallait de nouveau déléguer la gestion de ses relations avec les rédactions de journaux.

Pierre Servais (1921-1993) est celui qui, chez Casterman, a succédé à Charles Lesne (1902-1950) comme responsable commercial.

1 À l'époque, la seule publication avérée des *Aventures de Tintin* en italien se réduit à quelques planches de l'expédition lunaire publiées dans une éphémère édition milanaise du journal *Tintin* entre 1955 et 1956.

2 L'auteur tient à remercier chaleureusement Uwe Klee d'avoir mis à sa disposition une copie de la correspondance citée dans le présent article.

3 Voir Jean Rime, *Tintin, reporter de «L'Écho illustré», au pays des Helvètes*, 2003 (supplément de 2011), hors commerce.

4 Voir Rémy Rochat, «Hergé et le passereau iconoclaste» et Philippe Goddin, «*L'Hirondelle* qui attendait les beaux jours», *Les Amis de Hergé*, 46, novembre 2008, p. 36-39 ; Luc Turkenburg, «Kuifje in Zwitserland : *L'Hirondelle*», *Duizend Bommen !*, 49, mai 2018, p. 18-19.

5 Voir Jean-Michel Paccaud, «*Francs Regards* et *Le Rayon du mystère*», *Hergé au pays des Helvètes*, 2, 2010, p. 6-14.

6 Voir Jean Rime, «*L'Abeille*, ruche suisse de Jo et Zette», *Hergé au pays des Helvètes*, 3, 2011, p. 17-19.

7 Voir Uwe Klee, «Auf Recherche in der Schweiz», *Tim. Das Magazin*, 7, octobre 2003, p. 19-25 ; «Auf Recherche in der Schweiz. 2. Teil – Die *Junior*-Varianten», *Tim. Das Magazin*, 8, hiver 2003-2004, p. 20-25 ; «Auf Recherche in der Schweiz. 3. Teil – Varianten, Besonderheiten und eine Bibliographie», *Tim. Das Magazin*, 9, printemps 2004, p. 12-21.

8 Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, 2007, p. 297.

Hergé discutant avec Pierre Servais (à droite) en 1971.

Polyglotte, il déploie petit à petit une véritable stratégie de conquête du monde d'Hergé. Dans ce louable objectif, séduire la presse est important, pour ainsi dire capital, dans la mesure où la publication de bandes dessinées en épisodes représente le meilleur moyen de promouvoir les albums. En Suisse, au milieu de la décennie 1950, Tintin n'égaie pas moins de quatre hebdomadaires, trois en Suisse alémanique et un en Romandie. Leur rythme de parution est particulièrement bien adapté à la reproduction de feuilletons à suivre.

Soucieux de ne négliger aucun marché, Pierre Servais s'avise que les bandes dessinées d'Hergé sont absentes de la presse tessinoise. Dès lors, en janvier 1957, il s'adresse (en français) à la rédaction d'*Illustrazione ticinese*, un hebdomadaire tessinois conçu à Lugano (plus précisément à Ruvigliana), mais imprimé à Bâle par la maison d'édition Birkhäuser. Fondé en janvier 1931[9], *Illustrazione ticinese* porte le sous-titre de « *Settimanale per le famiglie della Svizzera italiana* » (« Hebdomadaire pour les familles de la Suisse italienne »). Dans sa lettre, Pierre Servais expose que les *Aventures de Tintin et Milou* « paraissent depuis de nombreuses années » en français dans *L'Écho illustré* et en allemand dans *Schweizer Hausfrau*. Il propose des récits avec le texte en italien « à des conditions très intéressantes » et joint « quelques pages spécimens[10] », vraisemblablement des copies de *L'Écho illustré* ou de *Schweizer Hausfrau*.

Aldo Patocchi (1907-1986), artiste reconnu (en xylographie notamment) et rédacteur en chef de l'hebdomadaire depuis 1934[11], montre de l'intérêt pour les héros d'Hergé. Il relève, néanmoins, que les moyens financiers à sa disposition « sont modestes, pour ne pas dire très modestes[12] ». Il souhaite donc avant toute chose connaître le tarif exigé par Casterman, bien conscient qu'il n'obtiendra pas l'exclusivité du feuilleton pour la langue italienne.

L'éditeur tournaisien lui offre *Le Sceptre d'Ottokar* au prix de 10 francs suisses la page[13]. Non

Aldo Patocchi.

ILLUSTRAZIONE TICINESE

Settimanale per le famiglie della Svizzera italiana

CASA EDITRICE BIRKHÄUSER & C., BASILEA (S

REDAZIONE

RUVIGLIANA, 25 gennaio 1957

Signor
P. Servais
degli stabilimenti editoriali
Casterman
TOURNAI

Egregio signor direttore,

I nostri mezzi finanziari sono modesti, anzi modestissimi. Comunque nella nostra " Pagina dei ragazzi " potremmo anche includere delle puntate di " Tintin e Milù " come questa che Le rinvio per maggiore chiarezza. Voglia quindi gentilmente indicarmi a quale prezzo, per puntata, ci potrebbe offrire, la lingua italiana e naturalmente senza esclusiva, questo racconto. In attesa di sue cortesi con migliori saluti

9 « La storia di un impegno cinquantenne », *Illustrazione ticinese*, 29 juin 1981, p. 5.

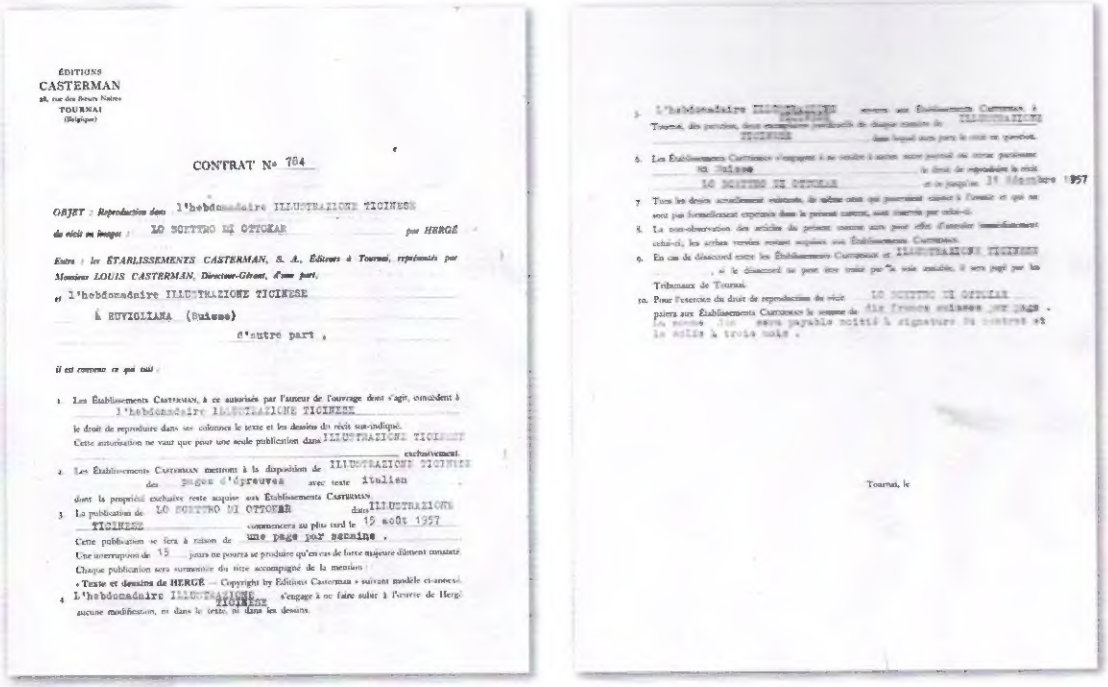
10 Lettre de Pierre Servais à la rédaction d'*Illustrazione ticinese*, 21 janvier 1957.

11 Lara Calderari, « Aldo Patocchi », dans *Dictionnaire historique de la Suisse* (*DHS*), version du 12 août 2009, traduit de l'italien par Denyse Wettstein. En ligne : https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/022562/2009-08-12.

12 Lettre d'Aldo Patocchi à Pierre Servais, 26 janvier 1957 (c'est moi qui traduis de l'italien, de même que pour les autres lettres citées).

13 Cela représente une quarantaine de francs suisses de nos jours.

Tintin et *Illustrazione ticinese* : un rendez-vous manqué



ÉDITIONS
CASTERMAN
TOURNAI
(Belgique)

CONTRAT N° 784

OBJET : Reproduction dans l'hebdomadaire ILLUSTRAZIONE TICINESE
du récit en images : LO SCETTRO DI OTTOKAR par HERGÉ

Entre : les ÉTABLISSEMENTS CASTERMAN, S. A., Éditeurs à Tournai, représentés par Monsieur LOUIS CASTERMAN, Directeur-Gérant, d'une part,
et l'hebdomadaire ILLUSTRAZIONE TICINESE
à BUVIGLIANA (Suisse)
d'autre part,

Il est convenu ce qui suit :

1. Les Établissements Casterman, à ce autorisés par l'auteur de l'ouvrage dont s'agit, concèdent à l'hebdomadaire ILLUSTRAZIONE TICINESE le droit de reproduire dans ses colonnes le texte et les dessins du récit sus-indiqué. Cette autorisation ne vaut que pour une seule publication dans ILLUSTRAZIONE TICINESE exclusivement.
2. Les Établissements Casterman mettront à la disposition de ILLUSTRAZIONE TICINESE des pages d'épreuves avec texte italien dont la propriété exclusive reste acquise aux Établissements Casterman.
3. La publication de LO SCETTRO DI OTTOKAR dans ILLUSTRAZIONE TICINESE commencera au plus tard le 15 août 1957. Cette publication se fera à raison de une page par semaine. Une interruption de 15 jours ne pourra se produire qu'en cas de force majeure dûment constaté. Chaque publication sera surmontée du titre accompagné de la mention : « Texte et dessins de HERGÉ — Copyright by Éditions Casterman » suivant modèle ci-annexé.
4. L'hebdomadaire ILLUSTRAZIONE TICINESE s'engage à ne faire subir à l'œuvre de Hergé aucune modification, ni dans le texte, ni dans les dessins.

5. L'hebdomadaire ILLUSTRAZIONE TICINESE soumettra aux Établissements Casterman à Tournai, dix jours au plus après la parution de chaque numéro de ILLUSTRAZIONE TICINESE dans lequel aura paru la série en question.
6. Les Établissements Casterman s'engagent à ne vendre à aucun autre journal ou revue paraissant en Suisse le droit de reproduire le récit LO SCETTRO DI OTTOKAR et ce jusqu'au 31 décembre 1957.
7. Tous les droits actuellement existants, de même ceux qui pourraient exister à l'avenir et qui ne sont pas formellement cédés dans le présent contrat, sont réservés par celui-ci.
8. La non-observation des articles du présent contrat aura pour effet d'annuler immédiatement celui-ci, les arrhes versées restant acquises aux Établissements Casterman.
9. En cas de désaccord entre les Établissements Casterman et ILLUSTRAZIONE TICINESE, et le désaccord ne peut être réglé par la voie amiable, il sera jugé par les Tribunaux de Tournai.
10. Pour l'exercice du droit de reproduction du récit LO SCETTRO DI OTTOKAR ILLUSTRAZIONE TICINESE paiera aux Établissements Casterman la somme de dix francs suisses par page. La somme due sera payable moitié à signature du contrat et le solde à trois mois.

Tournai, le

Projet de contrat n° 784 de 1957.

seulement il n'hésite pas, « à titre de références », à citer de nouveau *L'Écho illustré* et *Schweizer Hausfrau*, mais encore il évoque les autres journaux suisses et européens ayant adopté Tintin et Milou (*Der Sonntag*, *Hamburger Abendblatt*, *La Vie catholique illustrée*, etc.). Enfin, par courrier séparé, il lui expédie un exemplaire de l'album en français accompagné d'une planche-échantillon avec le texte en italien[14].

Sans nouvelles d'*Illustrazione ticinese*, Pierre Servais envoie à sa rédaction, un mois plus tard, une copie de son dernier courrier[15]. Aldo Patocchi présente ses excuses pour son silence, dû à des raisons techniques. Il versera le prix à payer, qui s'élève – selon lui – à 180 francs suisses (10 francs × 18 pages), lors de la publication du premier épisode du feuilleton. Il demande que lui soient envoyées les pages 2 à 18, qui ne sont pas encore en sa possession[16]. Pourquoi sa requête se limite-t-elle à ces 18 premières pages du récit ? Rien, dans la correspondance conservée, n'explique cette curieuse restriction.

Au mois de juin 1957, Casterman expédie les pages 2 à 10 de *Lo Scettro di Ottokar* et précise que leur préparation a pris plus de temps que prévu. Il joint un contrat en deux exemplaires[17]. Il s'agit du contrat type standard (deux pages recto verso) que Casterman réserve à l'ensemble des périodiques amenés à publier des bandes dessinées de ses auteurs. Il prévoit une seule publication du récit, à raison d'une page par semaine, qui commencera au plus tard le 15 août 1957 et stipule qu'« une interruption de 15 jours ne pourra se produire qu'en cas de force majeure dûment constaté ». Par ailleurs, Casterman exige l'envoi de deux exemplaires justificatifs de chaque numéro, étant précisé qu'*Illustrazione ticinese* aura l'exclusivité de *Lo Scettro di Ottokar* pour la Suisse jusqu'au 31 décembre 1957. Enfin, le tarif est fixé, conformément à ce qui avait été proposé, à 10 francs suisses par page, la somme due étant payable moitié à signature du contrat et le solde à trois mois.

14 Lettre de Pierre Servais à la rédaction d'*Illustrazione ticinese*, 6 février 1957.

15 Lettre de Pierre Servais à la rédaction d'*Illustrazione ticinese*, 7 mars 1957.

16 Lettre d'Aldo Patocchi à Pierre Servais, 6 avril 1957.

17 Lettre de Pierre Servais à Aldo Patocchi , 27 juin 1957 et contrat n° 784 (projet).

Illustrazione ticinese du 17 août 1957.

Le 12 juillet 1957, Casterman relance l'hebdomadaire tessinois et lui indique qu'il sera en mesure de lui faire parvenir d'ici quelques semaines « un deuxième lot de planches avec texte italien[18] ». Trois jours plus tard, *Illustrazione ticinese* confirme à l'éditeur que la reproduction du feuilleton commencera le 17 août 1957. Il souhaiterait, cependant, apporter deux modifications au contrat qui lui a été adressé. Premièrement, il voudrait qu'il ne soit exigé qu'un épisode – et non une page – par semaine, dans la mesure où il n'est pas toujours certain de disposer de suffisamment de place. Secondement, il propose de verser la somme totale de 180 francs suisses dès le début de la parution, soit le prix à payer pour les 18 pages du récit[19].

Or, *Lo Scettro di Ottokar* ne paraîtra jamais dans *Illustrazione ticinese*, vraisemblablement pour des raisons financières. En l'absence de tout courrier en ce sens, nous fondons notre hypothèse sur la supposition qu'Aldo Patocchi, qui avait pourtant reçu l'album complet en français, n'ait d'abord pas compris que le récit comportait 62 pages et non 18… Peut-être a-t-il jugé trop onéreux les droits à acquitter pour l'ensemble du feuilleton, soit 620 francs au lieu de 180.

Sans doute Hergé n'a-t-il jamais été mis au courant des tractations qui précèdent. Néanmoins, en 1980, pour les besoins d'un article de l'hebdomadaire faisant suite au récent jubilé des *Aventures de Tintin*, il apposera, sur un dessin – non inédit – mettant en scène ses personnages principaux, une dédicace exclusive: « *Agli amici lettori di "Illustrazione ticinese", con simpatia* » (« Aux amis lecteurs d'*Illustrazione ticinese*, avec ma sympathie »)[20].

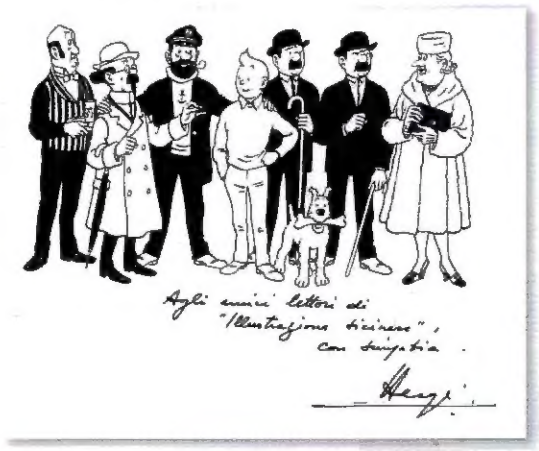


Illustrazione ticinese du 4 novembre 1980.

On sait, toutefois, que le Tessin était un canton qu'Hergé affectionnait depuis longtemps. Il y séjournera au moins à quatre reprises: deux, à la fin des années 1940, à Brissago[21] et deux, au crépuscule de sa vie, à Ascona, toujours au bord de ce lac Majeur dont le climat lui conviendra si bien[22].

Si Tintin a – hélas ! – manqué son rendez-vous avec *Illustrazione ticinese*, Hergé aura, quant à lui, honoré plus d'une fois le sien avec le Tessin !

Geoffroy Kursner

18 Lettre de Pierre Servais à la rédaction d'*Illustrazione ticinese*, 12 juillet 1957.

19 Lettre d'Aldo Patocchi à Pierre Servais, 15 juillet 1957.

20 Claude Stern, « Tintin, supereroe senza poteri magici », *Illustrazione ticinese*, 4 novembre 1980, p. 18.

21 Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 421; Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 333-334 et 344; Philippe Goddin, *op. cit.*, p. 418-419.

22 Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 730; Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 586-587; Philippe Goddin, *op. cit.*, p. 964-965 et 969.

Les bidonneurs bidonnés

Les tintinophiles connaissent depuis longtemps la fameuse planche dite «bidon» réalisée en 1965 par Jacques Martin et Bob De Moor en cachette d'Hergé. Si l'épisode et l'ire qu'il suscita chez le dessinateur sont documentés par plusieurs témoignages ultérieurs, un examen attentif du contexte de publication de cette planche apocryphe, dans l'hebdomadaire romand *L'Illustré*, prête à s'interroger sur le rôle qu'a pu jouer le père de Tintin lui-même dans sa diffusion. Et si Hergé ne s'était pas gêné, non sans se bidonner, de bidonner à son tour?

Un canular bédéique

Avant d'entrer dans le vif du sujet, rappelons brièvement l'histoire du plus célèbre faux de la bande dessinée. En juin 1965, Hergé s'offre six semaines de vacances en Italie après avoir finalisé avec ses Studios la refonte de *L'Île noire*: il ne reste qu'à mettre au point la couverture de l'album, dont ses collaborateurs sont chargés, en son absence, d'élaborer plusieurs projets. En attendant, le journal *Tintin*, trop longtemps privé de Tintin, commence la publication de ce récit faussement neuf. Juste avant de partir, Hergé y a expliqué la démarche de son *remake*. Réagissant aux nombreuses interpellations qui lui ont été adressées, il «plaide coupable» de n'avoir plus «depuis longtemps» (*Les Bijoux de la Castafiore*, paru dans l'hebdomadaire en 1961-1962) lancé Tintin «dans de nouvelles aventures». *L'Île noire* doit donc permettre aux lecteurs de patienter «en attendant une histoire de Tintin inédite[1]».

Ce n'est pas qu'il n'y songe pas. Depuis la fin 1962, il se cherche et se perd à travers les multiples embranchements d'un scénario provisoirement intitulé *Tintin et les Bigotudos*, futur *Tintin et les Picaros*. Quelques mois avant ces fameuses vacances, ses investigations – qui partent de l'idée d'un détournement d'avion par des révolutionnaires sud-américains – ont pris un nouveau tour qu'il exploitera dans *Vol 714 pour Sydney*[2]. Mais pour l'heure, tout ce matériau demeure confus et il s'embourbe. Au Vaudois Jack Rollan, qui ignore tout de ses atermoiements, mais qui lui a spontanément proposé son concours pour un nouveau *Tintin* en lui demandant ingénument qui faisait ses scénarios, il a répondu sur le ton de l'humour: «Au début, c'était moi-même. Hélas! avec l'âge ma vue a baissé, et je ne parviens plus guère à nouer le fil d'une intrigue. Vu le prix qu'il faudrait payer pour un scénario commandé à l'extérieur, eh bien! je m'en passe. L'album sort ainsi. S'il se vend bien, avec les bénéfices, j'achète le scénario *après*[3].»

En réalité, Hergé saisit toutes les occasions d'ajourner ses *travaux fort gais*. En avril, il s'est déjà extirpé de sa planche à dessin pour se rendre au Québec, pendant que De Moor tentait en vain de mettre de l'ordre dans les idées de son directeur et d'en compléter les ébauches[4]. On comprend donc que dans un studio qui tourne au ralenti en son absence, dont les dessinateurs sont excédés de s'investir dans une refonte de *L'Île noire* destinée avant tout à les occuper ou dans d'autres travaux annexes, la fronde s'organise: «On va faire une fausse page de Tintin pour lui montrer qu'on pourrait faire Tintin quand il n'est pas là[5].» L'idée aurait germé lors d'une discussion

1 «Allo!... ici Hergé», *Tintin*, 25 mai 1965, p. 3.

2 Voir Philippe Goddin, *Hergé et les Bigotudos. Le roman d'une aventure*, Casterman, 1990, p. 127-135.

3 Lettre d'Hergé à Jack Rollan, 20 novembre 1964, citée dans *Hergé. Correspondance*, éd. Édith Allaert et Jacques Bertin, Duculot, 1989, p. 127.

4 Philippe Goddin, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 7, Éditions Moulinsart, 2011, p. 220. Ce serait pourtant de cette période que dateraient les premiers crayonnés de *Vol 714 pour Sydney*, frémissement d'une créativité prête à redécoller.

5 Interview de Roger Leloup pour l'émission

entre Baudouin van den Branden (le secrétaire des Studios), Bob De Moor et Jacques Martin – probablement à l'instigation de ce dernier, volontiers insubordonné. L'objectif n'est donc pas simplement de faire une farce à Hergé, à la différence de l'amusante mise en scène des Studios en goguette que l'équipe lui avait réservée à son retour de vacances, en 1962, pour lui signifier que sans lui, elle se retrouvait au chômage technique[6]. Non. Ici, il s'agit de le piquer au vif. Les auteurs de la mutinerie savent que le patron ne va pas apprécier, lui qui tient tant à crayonner et encrer personnellement ses personnages, au point d'avoir lui-même dessiné le caméo de Tintin dans *Les 4 As et la vache sacrée* de François Craenhals paru peu auparavant. « Peut-être avons-nous été mal inspirés en agissant de la sorte, reconnaîtra Martin. Mais nous étions réellement très préoccupés par l'avenir de Tintin et voulions prouver à Hergé que, s'il l'avait fallu, nous aurions pu le relayer[7]. » Au-delà de l'inquiétude ainsi manifestée, les conspirateurs ne souhaitent donc pas seulement « l'inciter à se remettre au travail dès son retour[8] », mais tâtent en même temps le terrain pour le futur. Après tout, Hergé approche de la soixantaine… Martin en sera toujours convaincu : en formant une équipe avec De Moor, il aurait pu faire « du très bon "Tintin"[9] », et cet échauffement vise à le démontrer.

Jacques Martin chez lui avec la planche bidon en 2005.
Photo : Christophe Fumeux.

Contrairement à ce qu'il affirmera à plusieurs reprises, le forfait n'est pas créé *ex nihilo*. Le duo se base très précisément sur un découpage d'Hergé pour les *Bigotudos*[10], ce qui rend probablement l'atteinte plus provocante encore : l'opération ne consiste pas à réaliser une parodie ou un pastiche, mais une vraie planche de *Tintin* se passant totalement d'Hergé pour la réalisation du dessin ! Afin de reproduire à l'identique le processus habituel, Martin demande à Roger Leloup, qui est à la fois son propre assistant et celui d'Hergé, et qui s'est spécialisé dans les avions (c'est lui qui a dessiné ceux de la nouvelle *Île noire*), de tracer l'appareil prévu sur la planche. Mais celui-ci, qui n'apprécie guère qu'on lui donne des ordres à ses yeux injustifiés, refuse poliment. Martin lui aurait alors glissé qu'il ne pourrait pas « partager le pognon[11] » – ce qui suggère (de manière assez improbable, à ce moment-là du moins) qu'il aurait en outre intentionné de monnayer la fausse planche… Quoi qu'il en soit, le duo Martin – De Moor finalisera la planche par ses propres moyens.

Quoique un peu raide, le résultat est techniquement très abouti et serait susceptible de tromper la plupart des lecteurs de *Tintin*. Il faut dire que la séquence imaginée par Hergé est d'autant plus archétypique qu'elle comporte des réminiscences de scènes de voyage en avion dans *Objectif Lune*, *L'Affaire Tournesol*, voire *Coke en*

Kaboom, 22 novembre 2017, https://youtu.be/OWX-uWY3t68.

6 Voir Phlippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, 2007, p. 712 et 714-715 ; « Larrons en foire », *Les Amis de Hergé*, 53, 2012, p. 22-23.

7 « Bob De Moor vu par Jacques Martin », dans Pierre-Yves Bourdil et Bernard Tordeur, *Bob De Moor. 40 ans de bande dessinée, 35 ans aux côtés d'Hergé*, Le Lombard, 1986, p. 92.

8 *Ibid.*

9 Hugues Dayez, *Le Duel Tintin-Spirou*, Les Éditions contemporaines, 1997, p. 53.

10 Il est reproduit dans Philippe Goddin, *Hergé et les Bigotudos*, *op. cit.*, p. 114.

11 Roger Leloup, interview citée.

Le découpage d'Hergé.

stock ou *Tintin au Tibet*, dans lesquelles Martin et De Moor, qui y avaient du reste participé, ont peut-être été puiser pour parfaire leur forgerie[12].

Dans une chronique où il se demande : « Et si les pastiches étaient les originaux véritables ? », l'écrivain Aurélien Bellanger s'essaie à une subtile analyse de cette page, qu'on nous permettra de citer un peu longuement : « La planche, sortie d'un album fantôme, représente Tintin et Haddock dans un avion au décollage. Elle ressemble à ces planches de transition, de plus en plus nombreuses à mesure qu'Hergé avance dans son œuvre, où il ne se passe plus rien, ou des gags seuls se déploient à travers la page, sans incidence véritable sur l'intrigue, ni drôlerie véritable – sinon une drôlerie savante, et un plaisir d'esthète à voir Hergé agrandir démesurément ces incises, et modifier la nature de son œuvre, la rendant de plus en plus contemplative, et passant du monde agité de Bruegel au temps ralenti de l'estampe [...]. On retrouve, dans les vitrages obliques de la tour de contrôle, dans l'amande délicieuse des réacteurs de la caravelle, la merveilleuse patience du Hergé tardif, une façon de dissoudre ses arcs narratifs dans les eaux acides de la modernité[13]. »

Si l'exégète surinterprète sans doute – on devine, même sans les textes, la tension narrative de l'épisode –, il a peut-être raison de considérer qu'Hergé a pu y voir un miroir exagérant son évolution artistique et les propriétés de son style tardif. La planche accuserait ainsi une mécanique tournant à vide sur le plan graphique comme *Le Thermozéro* l'aurait fait sur le plan scénaristique. « Je pense, conclut Aurélien Bellanger, que c'est en regardant cette planche, atrocement irréprochable, qu'il aurait pris sa décision célèbre de faire mourir Tintin avec lui – il lui aura été donné, privilège rare, de se voir mort, dans cette version dessinée d'une expérience de sortie du corps dont l'amateur d'occultisme qu'il était devait connaître l'exceptionnelle rareté[14]. »

Toujours est-il que sa réaction, lorsqu'il trouva cette planche sur son bureau à son retour à la mi-juillet, ne s'est pas fait attendre. « Nom de Dieu, les vaches ! » se serait-il exclamé[15]. Lui, qui avait pourtant été averti par son secrétaire d'une « surprise[16] », n'en revient pas de cet acte de défiance. Il convoque immédiatement Leloup, *a priori* suspect puisque la planche comporte un avion. Mais au fond, il sait que son interlocuteur

12 Un montage du site *Tintin est vivant* en montre quelques-unes : https://www.naufrageur.com/a-bob-planche_bidon.htm.

13 Aurélien Bellanger, « Les pastiches », France Culture, 18 juin 2018, https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion/chronique-daurelien-bellanger-du-lundi-18-juin-2018.

14 *Ibid.*

15 Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Flammarion, 2002, p. 418.

16 Lettre de Baudouin van den Branden à Hergé, 21 juin 1965, paraphrasée dans Philippe Goddin, *Chronologie d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 224.

n'y est pour rien, comme celui-ci le rapportera : « "C'est quoi ça ?" qu'il [Hergé] me dit. "Bah, juste une page de *Tintin*." Et lui me dit : "Oui, mais… Vous ne l'avez pas fait, cet avion ?…" "Vous me le demandez, mais vous savez déjà très bien que je ne l'ai pas fait" : je lui ai dit exactement ça. "Écoutez, mon vieux !" – tout à coup, c'est parti comme un boulet – "Tintin, c'est moi. Quand je ne suis pas là, on ne dessine pas Tintin." Il ne voulait pas que quelqu'un d'autre reprenne Tintin[17]. »

Hergé a-t-il été déstabilisé par la qualité de la planche ? « Étant donné que notre planche se rapprochait fort de la "vérité", cela n'est pas exclu », estime Martin. « De toute façon ce fut peine perdue puisque, comme nous en eûmes la confirmation alors, il ne voulait pas que son œuvre se poursuive sans lui[18]. »

17 Roger Leloup, interview citée.

18 Pierre-Yves Bourdil et Bernard Tordeur, op. cit. p. 92.

Un canular journalistique

L'histoire aurait pu s'arrêter là. Mais les lecteurs romands vont devenir les otages de cette interne lutte de pouvoir lorsque la page est publiée dans *L'Illustré* (à ne pas confondre avec *L'Écho illustré* qui publiait régulièrement ses bandes dessinées) du 9 décembre 1965, en véritable scoop, cerise sur le gâteau d'un reportage aux Studios Hergé dans lequel le journaliste Claude-Georges Mayer relate sa rencontre avec le maître. Comment concevoir qu'Hergé ait pu transmettre à son interlocuteur cette planche apocryphe qu'il rejette ?

Dans une interview qu'il a accordée des années plus tard, Jacques Martin a révélé les coulisses de cet article. À l'en croire, c'est en vue de la rencontre avec Mayer – que lui et De Moor auraient menée eux-mêmes en remplacement d'Hergé – que le complot aurait été ourdi : « Durant la fin de l'été de 1965, Hergé étant en vacances, un journaliste suisse est arrivé un jour aux Studios Hergé afin – pensait-il – de prendre

connaissance du nouvel album de Tintin ! En fait, il n'y avait absolument rien en préparation à ce moment-là. Aussitôt l'idée d'un canular a germé et Bob De Moor et moi avons imaginé et réalisé, chez nous, cette planche en quelques jours… Lorsque le journaliste helvétique est revenu nous voir, nous lui avons présenté cette page comme étant la première d'un tout nouveau récit. Enthousiaste, il l'a abondamment photographiée. […] Lorsque Hergé a pris connaissance de ce fait quelques semaines plus tard – nous avions posé le magazine sur son bureau – il s'est enfermé dans sa pièce et s'est mis à hurler quelque chose comme : "Nom de Dieu !"[19]… »

Cette version de l'histoire impliquerait non seulement que le journaliste en question eût été abusé par les membres des Studios, mais que lui-même, désabusé par l'absence d'Hergé, eût à son tour « bidonné » son texte pour lui donner l'apparence des confidences de l'artiste. Martin ne dit pas autre chose : « Précisons tout de même que ce journaliste manquait, à l'époque, un peu de rigueur puisque non seulement la planche reproduite n'était pas de la main de Hergé – pourtant annoncée comme telle – mais il s'est aussi amusé à créer de toute pièce une interview du père de Tintin, probablement à partir de compilations d'entretiens coupés avec des témoignages recueillis lors de son séjour aux studios[20]. »

Il est vrai que certains propos dans l'article semblent copier-coller l'habituelle phraséologie médiatique d'Hergé. D'autres, au contraire, font penser à un bricolage plus éloigné de sa pensée, notamment un extrait sur le cinéma : « Je veux que Tintin ait une place réelle dans l'univers enfantin, et le cinéma est le moyen le plus puissant de concrétiser un héros […]. Même moi, j'ai été pris au piège : lorsque j'ai vu le premier film, "Tintin et les Oranges bleues", à l'instant où sont apparues les toutes premières images de Tintin et du capitaine Haddock sur le pont de leur bateau dans le Bosphore, j'ai reçu un choc violent, cela va de soi. Ce moment d'émotion et d'étonnement passé, je suis entré complètement dans le jeu, je suis devenu un véritable spectateur, j'ai cru[21]. » Un tel passage est approximatif en ce qu'il confond *Le Mystère de La Toison d'or* et *Les Oranges bleues* et, de surcroît, ne correspond guère à l'opinion plus réservée à laquelle Hergé a habitué ses lecteurs à propos des adaptations filmiques. « Bah, le bidonnage ne date pas d'hier ! Et les bidonneurs trouveront toujours un emploi chez *Paris Flash* », condamne sans appel un tintinophile sur un forum spécialisé[22].

J'avoue que j'y ai cru également[23] : ce témoignage de première main venait expliquer pourquoi cette planche ayant fait trembler les murs des Studios s'était retrouvée publiée à côté du récit d'une rencontre avec Hergé ! De plus, dans *L'Illustré*, le témoignage qui introduit les propos attribués à Hergé évoque le sentiment que « la réalité bascule » sitôt franchie la porte des Studios, « royaume enchanté du dessinateur bruxellois ». J'y avais lu un aveu caché. Qui plus est, les photographies qui illustrent le reportage sont extraites d'une série réalisée par le portraitiste belge Robert Kayaert (1920-2007) l'année précédente, mais le lecteur a le sentiment qu'elles émanent directement de la visite du

19 Interview de Jacques Martin, dans Christophe Fumeux, « La planche Tintin bidon 1965, l'histoire d'un canular publié », 2007, p. 1. On la trouve partiellement dans *Les Enfants d'Alix*, 2, février 2005, p. 2.

20 *Ibid.*

21 *L'Illustré*, 9 décembre 1965, p. 27.

22 http://www.forum-tintinophile.com/t131-Tintin-par-les-collaborateurs-d-Herge.htm, message du 13 novembre 2009.

23 Voir *Les Aventures suisses de Tintin*, BCU-Fribourg, 2013, p. 31.

journaliste. À mes yeux, tout concourait donc à accréditer l'hypothèse d'une *fausse interview* s'ajoutant à une *fausse planche*…

Tout ? Pas vraiment, réflexion faite. La version de Jacques Martin pose d'abord un sérieux souci de chronologie : le journaliste serait venu à l'avenue Louise une première fois durant l'été, en pensant rencontrer Hergé ; il y serait venu une seconde fois pour photographier la planche et converser avec les membres des Studios. Mais son article, censément sensationnel, n'a paru qu'au mois de décembre, c'est-à-dire bien après le retour d'Hergé : on aurait connu des scoops divulgués avec plus de célérité ! Elle pose ensuite un grave problème de déontologie : si effectivement le journaliste s'était rendu aux Studios et qu'il n'ait pu y interviewer Hergé – ce qui serait étonnant : on prend rendez-vous ! –, il aurait très bien pu tourner son papier différemment en modalisant les propos d'Hergé, en citant ses collaborateurs, etc. Il aurait pu, encore, interroger Hergé par téléphone ou par écrit. Inutile de préciser que Claude-Georges Mayer est un journaliste expérimenté : envoyé spécial à différents endroits du globe dans les années précédentes, il deviendra bientôt rédacteur en chef adjoint de *L'Illustré*, poste qu'il quittera à la fin 1969 pour *Bouquet* (puis son successeur *Vous*), dont il deviendra rédacteur en chef[24]. Pourquoi se serait-il compromis avec un sujet certes distrayant, mais journalistiquement aussi secondaire que Tintin ? Bref, cela ne tient pas.

Quant au texte de l'article, si les propos d'Hergé nous semblent pour la plupart si familiers, c'est parce qu'ils résonnent avec des entretiens… ultérieurs. On y lit par exemple, pour la première fois à ma connaissance, cette anecdote bien connue : « Dans "L'Affaire Tournesol", dont une partie de l'action se situe à Genève et à Nyon, je fais tomber une voiture dans le lac Léman. Il n'y a pas beaucoup d'endroits où une auto peut sortir de la route et plonger dans l'eau, dans cette région. Il faut donc la connaître parfaitement[25]. » Avant les *Entretiens avec Hergé* de Numa Sadoul, ces coulisses de la création restaient largement inédites. Un pot-pourri de propos d'atelier et d'entretiens authentiques n'aurait pas pu aboutir à un tel résultat, *a fortiori* pour les évocations des premières années de *Tintin*. Quant aux quelques maladresses, comme le passage sur le cinéma, elles plaident *a contrario* en faveur de la réalité du travail de retranscription du journaliste.

Il faut donc se rendre à l'évidence : Claude-Georges Mayer a bien échangé avec Hergé[26], et la planche bidon ne saurait lui avoir été transmise à l'insu de son plein gré. Comme l'écrivent Philippe Goddin et Benoît Peeters, Hergé l'a bien « laissé publier », voire a décidé de « maquiller l'incident en farce »[27]. Plus exactement, il s'est résolu à prendre les fac(é)tieux à leur propre jeu. Vis-à-vis de la planche litigieuse présentée en pleine page comme étant de lui, et après avoir désamorcé les critiques des lecteurs en

24 Voir *Gazette de Lausanne*, 29 novembre 1969, p. 7 ; *Journal de Genève*, 22 novembre 1988, p. 15.

25 *L'Illustré*, 9 décembre 1965, p. 28

26 Argument supplémentaire, et purement factuel : Hergé a dédicacé un exemplaire des *Bijoux de la Castafiore* à Claude-Georges Mayer et l'a remercié de son article (voir note 33).

27 Respectivement : Philippe Goddin, *Lignes de vie*, *op. cit.*, p. 757 ; Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 418. Telle est aussi la conclusion de Patrick Gaumer qui, dans sa récente biographie de Jacques Martin (*Jacques Martin, le voyageur du temps*, Casterman, 2021, p. 181), suppose que Mayer a d'abord photographié la planche et recueilli les témoignages des collaborateurs d'Hergé aux Studios en l'absence leur patron et que celui-ci lui aurait accordé un entretien dans un second temps

expliquant ne pas vouloir « multiplier les histoires pour rester plus près de l'actualité » et se refuser à « plaire avant tout au public, avec les calculs de probabilité, de rentabilité que cela implique », il règle ses comptes en répondant directement aux griefs de ses employés : « Je pourrais fort bien "produire" en quantité industrielle ; j'ai des collaborateurs parfaitement capables de suivre un rythme intensif sans que la qualité des dessins en souffre aucunement. Eh bien, je ne le fais pas. En ce moment, par exemple, l'inspiration n'est pas là. J'ai trois ou quatre scénarios qui attendent, mais aucun ne correspond encore à quelque chose de profond en moi. C'est bête d'employer ces mots à propos de Tintin, et pourtant c'est une création. Toute création est en butte aux mêmes problèmes. Je ne veux me comparer ni à Shakespeare, ni à Molière, ni à Balzac, mais on voit souvent des écrivains s'arrêter pendant quelques années et personne ne s'en étonne. Pourquoi devrais-je, moi, me forcer à une cadence "non-stop" de production[28] ? »

Le message, à double détente, est clair : les lecteurs ne doivent pas se montrer trop impatients, et les collaborateurs doivent quant à eux s'accommoder de ses intermittences artistiques. La publication de la planche constitue une reconnaissance tacite des compétences techniques de ses assistants, puisqu'il peut se permettre de la faire passer pour sienne, mais aussi une appropriation par laquelle il montre que, quel que soit leur apport aux *Aventures de Tintin*, celles-ci n'existent que par le souffle qu'il leur donne. « Finalement, Tintin, les deux Dupond(t), le capitaine Haddock, le professeur Tournesol et tous les autres, ce sont des émanations de moi-même : ils reflètent tous une part de ma personnalité[29]... »

Au-delà de la circonstance, et de la gravité du message qu'Hergé veut communiquer à ses usurpateurs, on peut voir dans son jeu une manipulation jouissive qui renoue avec d'anciennes passions pour le thème du faux, dont il avait fait le moteur de *L'Oreille cassée*. Sept ans plus tard, il acceptera de dédicacer avec un même mélange d'humeur et d'humour une contrefaçon des *Soviets* publiée par les fantaisistes Éditions Splendeur Belge : à la formule habituelle « en toute amitié », il ajoute une note en bas de page : « Amitié qui me pousse à dédicacer un album pirate !... Un comble !... » Et d'ajouter, ironique : « Note de l'éditeur Splendeur Belge[30] ! » Antérieur de quelques années aux esquisses exploratoires de *L'Alph-Art*, ce geste ambigu, entre réappropriation du bien volé et fascination cachée pour l'œuvre des faussaires, trouve un écho dans une anecdote rapportée par Pierre Sterckx à propos d'un voyage d'Andy Warhol en Belgique, probablement celui de 1977 lors duquel les deux artistes se sont entretenus. Le pape du *pop art*, relate Sterckx, « fit scandale, à Bruxelles, en signant publiquement deux tableaux pirates représentant à merveille ses propres *Chaises électriques*. C'était sa façon de tâter un art sans limites et de consacrer la reproductibilité alliée de la signature. Les collectionneurs bruxellois possédant des Warhol étaient furieux, mais Hergé trouvait ce geste vraiment génial[31]. » Pose ou intérêt réel ? Toujours est-il que la publication de la planche bidon montre, à sa façon, un curieux alliage entre goût de l'expérimentation et revendication plus sourcilleuse de sa propriété intellectuelle sur son univers.

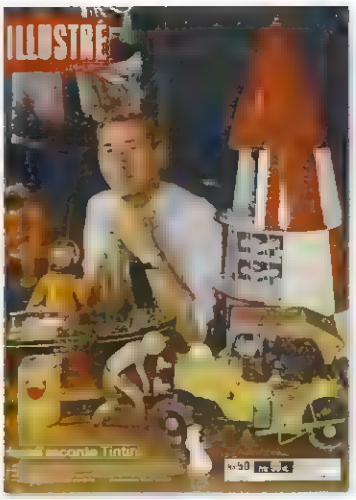
À partir de là, tout prête à ce double discours. Risque-t-on de s'émouvoir de la contradiction

28 *L'Illustré*, 9 décembre 1965, p. 28.

29 *Ibid.*.

30 Artcurial, catalogue de la vente du 24 mai 2014, lot n° 68

31 Pierre Sterckx, « Hergé amateur d'art éclairé », dans Pierre Sterckx et André Soupart, *Hergé collectionneur d'art*, La Renaissance du livre, 2006, p. 45.



Depuis deux ans, des centaines de milliers d'enfants attendent le cinq-centième album des aventures de Tintin. Le dessinateur Hergé, créateur du célèbre globe-trotter à la mèche rebelle, a fait à Claude-Georges Mayer le récit de sa fabuleuse carrière.
Ce petit bonhomme c'est toute ma vie !

manifeste entre les propos d'un Hergé confessant sa panne artistique et la publication, nonobstant, d'une nouvelle planche ? La légende concoctée par *L'Illustré* anticipe et contourne l'argument, mais d'une façon si étrange qu'elle redouble l'incongruité de la situation : « Cette page a été conçue tout récemment et ne fait encore partie d'aucun album de Tintin. Hergé en a confié la primeur mondiale à "L'Illustré". Elle ouvrira peut-être les prochaines aventures de l'intrépide reporter [...][32]. » La tournure passive évite de s'attarder sur l'origine de ladite planche, et surtout l'adverbe *peut-être* éveille les soupçons : quelle serait la destination de cette planche sinon le prochain album ?

On imagine Hergé jubiler de son bon tour. Faut-il conclure de ce renversement qu'il a dupé Claude-Georges Mayer en lui faisant passer un faux pour vrai ? Il n'est pas interdit d'imaginer un dessein plus subtil encore : et si le journaliste avait été mis dans la confidence ? Lorsqu'on se penche sur le dispositif formé par l'entier de l'article, certaines observations sont en effet troublantes[33]. Non seulement la mise au point d'Hergé sur la paternité de ses personnages y est précisément contiguë à la planche bidon, mais la photographie de la page de gauche le montre avec les trois fauteurs de trouble. La légende sonne comme un clin d'œil : « Les principaux collaborateurs d'Hergé lui sont attachés depuis plus de douze ans : de gauche à droite, MM. Jacques Martin, van den Branden et Bob de Moor mettent au point avec le "boss", à l'extrême droite, chaque reproduction sortant des Studios Hergé. » La hiérarchie est clairement marquée, et l'activité des subalternes limitée à des *mises au point* – tout comme la photo au-dessus de celle-ci montre Josette Beaujot coloriant *Tintin au Tibet*, une « aide » technique destinée à soulager un Hergé « débordé de travail ». Quant à *l'attachement*

32 *L'Illustré*, 9 décembre 1965, p. 28.

33 J'avoue avoir été troublé également par le caractère dithyrambique d'une lettre de remerciement adressée par Hergé à Claude-Georges Mayer. Par plusieurs formulations, elle m'a semblé trop élogieuse pour n'être qu'un banal message de reconnaissance adressé à un journaliste, qu'il ne connaissait guère par ailleurs. Alors que je croyais encore à l'hypothèse d'un article bidouillé (sur les dires de Jacques Martin), j'y ai d'abord vu un geste d'humeur, ironique ; je préfère désormais y voir un geste d'humour, complice ou duplice. La famille du destinataire ne souhaitant pas la publication de cette lettre dans cet article, je renonce à développer ces intuitions – qui ne permettent de toute façon pas de trancher de manière définitive.

supposé des collaborateurs, on peut y voir aussi bien l'expression d'une adhésion affective que celle d'une subordination insubornable.

D'autres photographies – parmi lesquelles la couverture – montrent le créateur posant avec les objets mythiques des *Aventures*, régnant seul en maître sur son univers. Un autre cliché célèbre, reproduit en pleine page, représente Hergé en train de dessiner un énorme visage de Tintin qui se superpose au sien. Le message est d'autant plus clair que cette page *recouvre*, étouffe en quelque sorte la planche bidon reproduite deux feuillets plus loin. Le titre de l'article, juste en face, en explicite la signification sans équivoque : « Ce petit bonhomme, c'est toute ma vie ! » Sur trois pages, « Hergé raconte Tintin » non sous la forme d'une interview classique, mais dans un monologue à la première personne du singulier, simplement entrecoupé d'intertitres. Sans être tu, l'apport des collaborateurs est donc relativisé par le caractère massif du discours prêté à l'auteur. Et comme une ultime pirouette, la légende de la planche encore dépourvue de dialogues (qui figuraient sur l'esquisse initiale d'Hergé) invite les lecteurs à devenir en quelque sorte des co-auteurs : ceux-ci peuvent ainsi « s'amuser à composer les dialogues de leur invention. Et faire des comparaisons une fois l'album paru… » La dernière phrase prend, une fois encore, l'allure d'un clin d'œil entendu. Le reste, quant à lui, revient à dire que si Hergé ne devait pas être le seul auteur de la planche, sa paternité n'en reviendrait certainement pas aux collaborateurs, mais au public.

Que la mystification ait été concertée – ce qui serait, il est vrai, étonnant de la part d'Hergé face à un journaliste qui ne lui était pas familier, et peu orthodoxe de la part du rédacteur réputé consciencieux – ou que, plus vraisemblablement, ces résonances soient le fruit d'une coïncidence significative lorsque l'on connaît la genèse de la planche bidon, une chose est sûre : Hergé a voulu adresser un message caché à ses collaborateurs en se servant du journal suisse, suffisamment éloigné de Bruxelles pour ne pas donner non plus trop de publicité à leur forfaiture. On sait que dans *Les Bijoux de la Castafiore*, excédé par les imprécisions et les grandiloquences de *Paris Match* à son égard, il avait brossé une satire aiguë des médias, notamment à travers les billevesées distillées par *Paris Flash*. Dans *L'Illustré*, qui est un équivalent helvétique de *Match* et dont l'identité éditoriale a évolué durant la décennie précédente d'une actualité politique vers une « actualité spectacle » et une « logique de starification[34] », il montre qu'il a assimilé les arcanes de la communication médiatique sur son propre terrain, en l'utilisant en sa faveur. D'une part, il se prête à un bras de fer avec ses proches par voie de presse interposée, comme le feront Haddock et Tapioca dans *Tintin et les Picaros*. D'autre part, il se livre simultanément à une plaisante farce à l'endroit des lecteurs, comme il le faisait au temps du *Petit Vingtième* (on songe à la pseudo-lettre du Guépéou parue le 1er avril 1930), en déplaçant toutefois le viseur du contenu de ses *Aventures* vers leur énonciation, c'est-à-dire vers lui-même. Enfin, il essaie de sevrer la curiosité des mêmes lecteurs en prévenant qu'il ignore « la date de l'éclosion » de son nouvel album tout en atténuant, et trompant, leur impatience par une planche qui sera absente de *Vol 714 pour Sydney*. Chapeau bas !

Post-scriptum

La planche refait surface dix ans plus tard, en 1975. Elle est reproduite en pleine page dans

34 Voir Gianni Haver et Valérie Rolle, « Le retrait de la Une du terrain de l'actualité politique : le cas de *L'Illustré* (1949-1959) », dans Karine Taveaux-Grandpierre et Joëlle Beurier (dir.), *Le Photojournalisme des années 1930 à nous jours*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 47-58

Tintin et moi, le recueil d'entretiens avec Hergé menés par Numa Sadoul, judicieusement placée au cœur d'un hommage où Jacques Martin détaille ses dettes professionnelles à l'égard d'Hergé. Elle est présentée comme une curiosité, mais son origine n'est, cette fois-ci, pas éludée : « Planche "Bidon" réalisée par Jacques Martin et Bob de Moor et parue en 1965 dans "L'Illustré" suisse comme étant d'Hergé[35]… » Les points de suspension disent à demi-mot la désapprobation, ou à tout le moins suggèrent l'indélicatesse des deux pasticheurs.

Mais pourquoi diantre Hergé a-t-il souhaité la reprise de cette trahison et accepté de lui donner davantage de visibilité encore que dans le magazine romand ? Il a pu vouloir réitérer le message de 1965 à une époque où *Les Bigotudos*, devenus *Les Picaros*, n'est toujours pas terminé et où la pression du public comme de ses Studios s'est encore accrue. D'ailleurs, c'est dans ces *Entretiens* qu'il consigne son célèbre testament, éloquemment proche du manifeste paru naguère dans *L'Illustré* : « Il y a, certes, des quantités de choses que mes collaborateurs peuvent faire sans moi et même faire beaucoup mieux que moi. Mais faire vivre Tintin, Haddock, Tournesol, les Dupondt, tous les autres, je crois que je suis le seul à pouvoir le faire : Tintin (et tous les autres) c'est moi […]. Ce sont *mes* yeux, *mes* sens, *mes* poumons, *mes* tripes !… Je crois que je suis seul à pouvoir l'animer, dans le sens de donner une âme. C'est une œuvre personnelle, au même titre que l'œuvre d'un peintre ou d'un romancier : ce n'est pas une industrie ! Si d'autres reprenaient "Tintin", ils le feraient peut-être mieux, peut-être moins bien. Une chose est certaine : ils le feraient *autrement* et, du coup, ce ne serait plus "Tintin"[36]. »

La reprise de la planche sous le nom de Martin et De Moor serait ainsi une manière d'illustrer ce propos et de disqualifier légèrement leur travail. On peut également rapprocher cette planche des parodies reproduites par ailleurs dans l'ouvrage : un extrait des *Aventures de Tintin et Milou au pays des nazis* et un de *Tintin pour les dames*. Ce serait une manière d'atténuer l'impact de la planche bidon tout en donnant l'image d'un détachement bienveillant à l'égard des détournements ou des contrefaçons qui, au final, rehaussent son prestige[37]. Plus exactement : l'opération conduit à transformer un vrai faux, ou un faux « plus vrai que nature », ou un faux « qui précède le vrai[38] », en un simple pastiche, voire en une parodie parmi d'autres, et donc à en émousser la charge subversive en l'extirpant de la dialectique dangereuse de l'authenticité.

Mais cette republication est aussi le signe que les rapports avec Martin ont changé. Entretemps, fin 1972, celui-ci a quitté les Studios, toujours plus amer à l'égard d'une organisation dont il estimait qu'elle aliénait son talent. Pour Hergé, publier la planche cette fois-ci ouvertement est le meilleur moyen de désamorcer une révélation qui finira de toute façon par éclater. Une première alerte avait eu lieu en 1968. Lors d'un *shooting*

35 Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Herge*, Casterman, 1975, p. 66.

36 *Ibid.*, p. 45-46.

37 Lorsque Jacques Mercier, pour l'émission *Quatre à quatre* du 7 janvier 1979, le questionne au sujet des pastiches, Hergé fait montre d'une même placidité : « Il y en a que j'ai aimés, oui, sûrement, qui sont très drôles. […] quand c'est fait avec esprit, pourquoi pas ? C'est drôle ! Il y en a d'autres qui sont faits d'une façon, disons, plutôt bébête, et parfois même un peu méchante. » (Cité dans *Hergé nous dirait même* plus, numéro hors série des *Amis de Hergé*, 2010, p. 37)

38 Je reprends ces formules d'Alain-Jacques Tornare, *Tintin et… Pastiches et parodies*, Éditions de Paniers, Genève, 2014, p. 28 et 30. La planche dont est reproduite et commentée p. 18.

En plus de masquer la planche bidon, Hergé assied son autorité en se détachant du reste de l'équipe, qui reste en retrait

pour le photographe Jacques Culot à l'occasion de la sortie de *Vol 714 pour Sydney*, l'équipe des Studios pose à même le sol, sur les originaux de l'aventure éparpillés par terre et contre le mur. Sur l'un des clichés, qui paraîtra dans *Paris Match*, on repère la planche litigieuse au milieu des autres ! Cette réapparition n'a probablement pas été voulue par Hergé : sur d'autres photos, il s'est déplacé et assis à côté de la planche bidon qu'il prend soin de masquer en y posant dessus l'album[39]. Une manière de neutraliser l'attaque avec discrétion, car la retirer aurait divulgué le pot aux roses.

En 1975, le risque de la voir refaire surface s'est encore accru : en quittant les Studios, Jacques Martin l'a emportée avec lui ! Comme tout travail de l'atelier, elle aurait pourtant dû rester la propriété d'Hergé, à l'instar du crayonné préparatoire, toujours dans ses archives[40]. Visiblement mal à l'aise face à cette petite épée de Damoclès, Hergé aurait un jour demandé à son ancien collaborateur « de lui céder ou de lui vendre cette planche », à quoi ce dernier lui aurait répondu qu'il la lui offrirait volontiers « à condition de ne jamais la détruire » : « Il m'a répondu qu'il allait y réfléchir. Quelques semaines plus tard, il est revenu avec sa proposition d'achat et j'ai maintenu la mienne. Alors nous en sommes restés là[41]… » À défaut d'avoir acquis l'original, Hergé reprend symboliquement la main dans ses *Entretiens*.

Son inquiétude n'était pas veine : en fait, il ne fait que réagir à une pointe de son ancien collaborateur, selon les souvenirs de Numa Sadoul : « Lorsque je suis retourné aux Studios pour fignoler le livre, Jacques Martin m'a proposé cette planche en prenant toutes les garanties pour qu'elle ne sorte pas de ses mains. C'est lui qui la détenait, lui qui me l'a prêtée, lui qui l'a récupérée après coup. Il m'a laissé entendre que Hergé tiquerait peut-être lorsque je lui en parlerais. Pourtant, Hergé n'a pas tiqué. J'ai proposé cette planche officiellement, en même temps que les parodies et piratages, et aussi que *Tintin-Lutin*

39 Gaëtan Laloy, « Quand Hergé substitue le geste à la parole », *Les Amis de Hergé*, 60, 2015, p. 12-14.

40 Voir le commentaire de Philippe Goddin à la suite de l'article de Jean-Luc Rémy, « La fausse planche de Tintin : l'histoire d'une mauvaise blague », *Tintinomania*, 2018, https://tintinomania.com/tintin-fausse-planche-herge.

41 Christophe Fumeux, art. cit. Hergé, de son côté, retiendra la leçon en réalisant lui-même trois crayonnés de *L'Alph-Art* susceptibles d'être montrés à des journalistes, alors qu'il sera loin d'avoir terminé le découpage de ce qui aurait été la vingt-quatrième aventure de Tintin. C'est d'ailleurs ce qu'il avait déjà fait avec *Tintin et les Picaros*, dont les premiers encrages, photographiés par la presse dès 1970, sont bien antérieurs à la finalisation du scénario.

qui mettait sa création en difficulté, et il a été beau joueur, il n'a rechigné sur rien[42]. » C'est qu'il savait l'intérêt qu'il y trouverait.

Par la suite, Jacques Martin reviendra à plusieurs reprises sur « sa » planche non sans exagérer sa part, s'attribuant l'écriture du scénario, recréant la rencontre avec Claude-Georges Mayer, s'offusquant enfin que l'on puisse douter de sa parole lorsqu'on évoque devant lui l'esquisse d'Hergé : « C'est tout à fait faux ! De son vivant, Bob de Moor a toujours protesté contre cette affirmation. Nous étions, techniquement, parfaitement capables de réaliser quoi ce soit sur Tintin sans pour autant fouiner dans les papiers de Hergé. C'est scandaleux[43]. » Mauvaise foi ? Autoconviction, plutôt. À la fin de sa vie, il n'en cherchera pas moins à mettre en vente l'objet du délit. Après plusieurs tentatives infructueuses, la planche bidon a finalement été adjugée peu après sa mort pour plus de 30 000 euros (frais compris)[44]. Ainsi s'achève l'histoire de ce document qui, parce qu'il a mis en évidence le problématique statut de la création en atelier, a légitimement pu être décrit comme l'une des « pièces maîtresses de la petite histoire de la BD franco-belge du XX[e] siècle[45] ».

Jean Rime

Ultime avatar en date de la planche bidon : elle s'invite – quelle ironie de l'histoire ! – au cœur d'une séquence tournée au. . Musée Hergé pour le *13 Heures* de TF1 le 12 janvier 2020

42 Courriel de Numa Sadoul, 5 janvier 2020. La plus grande partie des *Entretiens* ayant été enregistrés en 1971, la rencontre avec Martin a pu avoir lieu avant son départ des Studios. Son témoignage dans le livre, rédigé alors qu'il est encore collaborateur d'Hergé, est d'ailleurs daté de septembre 1972. En dressant prudemment l'éloge de son futur ex-employeur, il n'en décrit pas moins l'instinctive méfiance de ce dernier : « Je n'ai jamais rencontré quelqu'un d'aussi sagace, réfléchi, attentif et sur ses gardes qu'Hergé, comme s'il avait à déjouer perpétuellement les traquenards tendus par tous les Rastapopoulos, Gibbons et Mitsuhirato de la terre ! » (*Tintin et moi*, *op. cit.*, p. 65 ; à la suite directe de de ce portrait, Baudouin van den Branden décrit plus explicitement Hergé comme un homme fier et « jaloux de son travail » ; *ibid.*, p. 67-68). On ne peut s'empêcher de penser à la planche bidon lorsque Martin parle de « traquenards ». En réalité, il est persuadé qu'Hergé a décidé de « liquider » son équipe (voir Philippe Goddin, *Lignes de vie*, *op. cit.*, p. 879) et proposer à Sadoul de republier cette planche constitue en quelque sorte le baroud d'honneur d'un homme qui s'estime lui-même traqué.

43 Christophe Fumeux, art. cit

44 *Vente aux enchères spéciale Jacques Martin (1921-2010), le père de la bande dessinée*, Pierre Bergé et Associés, 17 octobre 2011, lot 40.

45 Propos du critique Brieg F. Haslé dans Manuel Picaud, « Vente aux enchères spéciale Jacques Martin chez Pierre Bergé », *Le blog BD de Manuel Picaud*, 25 septembre 2011, https://bd75011.blogspot.com/2011/09/vente-aux-encheres-speciale-jacques.htm

René Verhaegen, le scénariste oublié

C'est dans les bureaux du *Vingtième Siècle* que René Verhaegen – ancien élève de l'Institut Saint-Boniface, à l'instar d'Hergé – fera véritablement la connaissance du dessinateur. Pour lui, il imaginera des contes qui viendront égayer les pages du quotidien belge et de plusieurs autres périodiques. C'est une biographie inédite de ce scénariste méconnu que je souhaite proposer aux lecteurs d'*Hergé au pays des Helvètes*.

René Verhaegen, détail d'une photo de classe de 1re Moderne 1923-1924 à l'Institut Saint Boniface Georges Remi, un an plus jeune, est alors en seconde

Les archives familiales de René Verhaegen permettent de retracer avec une certaine précision le parcours d'un homme ordinaire qui, de manière un peu fortuite, passera à la postérité grâce à sa brève association avec celui qui deviendra l'un des maîtres du neuvième art[1]. L'intégralité des informations et documents contenus dans la présente contribution m'ont été fort aimablement communiqués – sauf mention contraire et à l'exception de mes propres recherches – par Dominique Verhaegen, fils aîné de René Verhaegen, à qui je témoigne ma plus profonde reconnaissance.

René Ernest Félicien Verhaegen est né le 28 janvier 1906, rue Gisors, à Metz. C'est dans cette ville que ses parents, Jules Verhaegen (1879-1956) et Suzanne Alesch (1882-1955), une ressortissante luxembourgeoise, résidaient depuis quelque temps et se sont mariés (en novembre 1905).

Jules Verhaegen, aîné d'une fratrie de sept, exerçait l'activité de coupeur de chaussures (*Schuhzuschneider*), sans doute après avoir été attiré par l'importante clientèle potentielle que représentaient dans cette ville les fonctionnaires, cadres et soldats allemands, ainsi que leurs familles. Rappelons, en effet, qu'à l'issue de la guerre franco-prussienne de 1870-1871, la France avait cédé l'Alsace-Lorraine à l'Empire allemand (traité de Francfort du 10 mai 1871). Jules Verhaegen savait de qui tenir, dès lors que son propre père, Louis (1851-1929), avait quitté Bruxelles, en 1880, pour s'établir à Luxembourg et travailler dans l'industrie de la chaussure.

En août 1914, soit au tout début de la Première Guerre mondiale, Jules Verhaegen et son épouse retournent, contraints, en Belgique, à Ixelles, avec leur fils René et leur fille Germaine (1913-1991), âgée de moins d'un an et qui sera surnommée « la Zizi ». Pour assurer leur subsistance, ils vendront principalement des œufs et du beurre, jusqu'à la fin des années 1940 au moins.

Avant de suivre, selon la mémoire familiale, une partie de sa scolarité primaire dans une école communale de la rue Sans-Souci, le jeune René est admis à l'École communale n° 3, chaussée

1 Huibrecht van Opstal est, à ma connaissance, le premier et (quasiment) le seul à fournir un certain nombre d'éléments biographiques sur René Verhaegen (*Tracé RG. Le phénomène Hergé*, Claude Lefrancq Éditeur, 1998, p. 204).

de Wavre. Le futur Hergé, d'abord scolarisé à l'École préparatoire à l'Athénée d'Ixelles, rejoint lui aussi cet établissement à l'automne 1914[2]. La différence d'un degré entre les deux enfants les empêche toutefois de nouer des liens d'amitié: «[...] je devais avoir connu Georges très tôt puisqu'en 1914 nous fréquentions la même école communale[3]», se souviendra vaguement, et prudemment, Verhaegen. C'est durant leurs études secondaires à l'Institut Saint-Boniface, et plus précisément en 1922 à la faveur d'une éphémère réunion de leurs deux classes due à l'absence d'un professeur, qu'ils font connaissance[4], sans toutefois encore se rapprocher véritablement: «Les classes n'entraient guère en rapport entre elles et je parlais donc peu avec Remi [...][5].» À défaut d'avoir été des amis d'enfance, l'expérience commune du collège les prédisposera en quelque sorte à leur collaboration ultérieure.

À la fin de son cursus, Verhaegen entame sa carrière professionnelle en tant qu'aide-comptable-pointeur à la Sabena, la célèbre compagnie d'aviation belge. Après quelque temps, son employeur lui confie la tâche de surveiller l'entretien régulier des avions et de gérer le stock de pièces de rechange. Témoin d'importantes négligences (mauvais montage d'une hélice, etc.) et craignant de devoir, un jour, en répondre, il décidera, bien conscient des limites de ses compétences techniques, de donner sa démission.

Le 30 décembre 1924, il se rend au centre de sélection de l'armée belge, qui le convoque le 5 janvier 1925 avenue de la Couronne, en vue d'une entrée au service dans l'année. Afin d'assurer sa subsistance dans l'intervalle, il répond à une annonce pour un poste vacant au quotidien *Le Vingtième Siècle*. Il est embauché le 7 novembre 1925 comme employé temporaire au service des abonnements, où il retrouve Hergé, qui vient tout juste d'être engagé, une semaine auparavant, le 31 octobre. Sa tâche? «Faire des bandes et des cartes pour la propagande[6]». Il est rémunéré 1,75 franc (belge) de l'heure, salaire payable hebdomadairement. Il travaillera huit heures par jour, puis dix, voire plus. Le 31 décembre 1925, il reçoit des mains du directeur, Léon-Pierre Mallié (1885-1974)[7], une gratification de 100 francs pour ses efforts. Au mois de février 1926, malgré un gros rhume qui le rend aphone, René Verhaegen échange son poste à l'administration avec le téléphoniste et est rétribué 90 francs par semaine. Peu de temps après, les deux collègues reprennent leur place initiale. René Verhaegen tient notamment les comptes des vendeurs et des bibliothèques des gares, établit les factures et détermine le tirage du journal.

En juin 1926, Hergé abandonne son emploi, peu motivé, dans l'attente de son service militaire prévu deux mois plus tard (il préfère dessiner et profiter de son temps). René Verhaegen est chargé de le retrouver. Il ira parler avec la mère d'Hergé, afin d'inciter ce dernier à revenir travailler au journal[8].

En juillet de la même année paraît dans *Le Boy-Scout belge*, organe officiel, fondé en 1914,

2 Voir Hervé Springael, *Avant Tintin*, chez l'auteur, 1987, p. 23-24.

3 Éric Gilles, «René Verhaegen», *Les Amis de Hergé*, 11, juin 1990, p. 30

4 Philippe Goddin, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 1, Éditions Moulinsart, 2000, p. 14 Hergé fréquentera cette école de 1920 à 1925

5 Éric Gilles, art. cit., p. 29.

6 Notes manuscrites de René Verhaegen (rédigées en 1930 à l'occasion de son futur procès contre son employeur

7 Il co-dirigeait le journal avec l'abbé Norbert Wallez 1882-1952

8 Éric Gilles, art. cit., p. 30, Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, 2007, p. 100.

des Belgian Catholic Scouts (affiliés à l'Action catholique de la Jeunesse belge [A.C.J.B.]), le premier épisode des *Extraordinaires Aventures de Totor, C. P. des Hannetons* d'Hergé, de même que le premier conte de René Verhaegen : *Le Pardon de l'air*. Il n'est pas illustré, mais le titre de la rubrique où il est reproduit (« Un conte… ») a été dessiné par Hergé. Ce récit, qui relate l'atterrissage sans encombre d'un avion ayant perdu l'une de ses roues, est repris le 22 août 1926 dans *Le Blé qui lève* (avec une illustration inédite d'Hergé) et le 11 mai 1930 dans *Petits Belges*. Il marque le début de son activité de rédacteur, pour laquelle il avait montré des prédispositions dans le cadre du patronage Saint-Joseph de la paroisse Saint-Boniface à Ixelles, dont il était devenu, avec son ami Maurice Marlé, l'un des dirigeants lorsqu'il travaillait encore pour la Sabena. Dès que l'occasion se présentait, il prenait un grand plaisir à narrer aux jeunes patronnés des contes et des histoires, exerçant des talents qui lui seraient utiles à l'avenir.

En août 1927, Hergé, libéré de ses obligations militaires[9], est désormais engagé par *Le Vingtième Siècle*, plus précisément la Société nouvelle Presse et Librairie SA, éditrice du journal, comme reporter-photographe et dessinateur. Afin d'animer la rubrique destinée aux enfants, il demande l'aide de René Verhaegen[10]. Ce dernier ne se fait pas prier et lui propose d'illustrer un récit nommé *Une petite araignée voyage*. Il y met en scène une araignée, qui, de Bruxelles, est emportée au « pays des épices », où vivent des petits garçons et des petites filles. Leurs souverains, tout aussi jeunes, la nomment

La vignette inédite d'*Une petite araignée voyage*, connue uniquement par un cliché finalement non utilisé dans le journal

grand-maître de l'artillerie dans l'armée royale. Elle sera décorée pour sa bravoure à l'issue d'un conflit ayant opposé les enfants à des sauvages. Enfin, elle retournera s'établir dans la capitale belge. Chaque épisode contient trois vignettes (une quatrième vignette destinée au dernier d'entre eux demeurera inédite[11]).

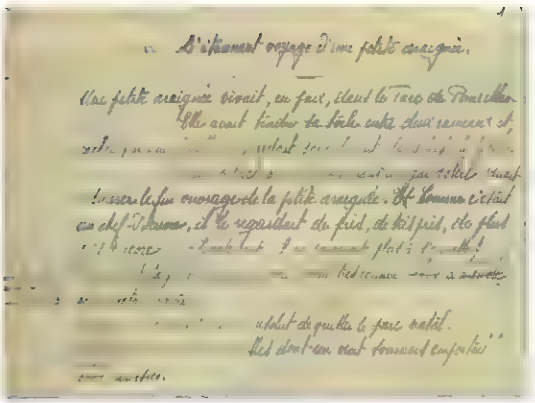
Verhaegen livre chaque semaine à la rédaction une page, simplement découpée en paragraphes. C'est Hergé qui sélectionne sur ce texte continu les trois moments qu'il souhaite mettre en évidence par ses dessins – conçus comme des illustrations indépendantes les unes des autres, pas encore comme de la bande dessinée ou de la « figuration narrative »[12]. Le résultat de cette collaboration paraît chaque jeudi, sous forme de feuilleton, dans *Le Vingtième Siècle* du 17 novembre 1927 au 12 janvier 1928 (excepté le 1er décembre 1927), dans une rubrique intitulée « Histoire pour les petits » (ultérieurement « Le coin des petits ») qui a été intégrée dans

9 Dès le 16 août 1926, il a vraisemblablement dû croiser à la caserne Dailly, à Schaerbeek, René Verhaegen, appelé deux semaines auparavant (voir Philippe Goddin, *Chronologie d'une œuvre*, t. 1, *op. cit.*, p. 128)

10 Éric Gilles, art. cit., p. 30

11 Voir Philippe Goddin, *Chronologie d'une œuvre*, t. 1, *op. cit.*, p. 166.

12 Voir Philippe Goddin, *Les Débuts d'Hergé*, Éditions Moulinsart, 1999, p 83



L'Étonnant Voyage d'une petite araignée (extrait du manuscrit)

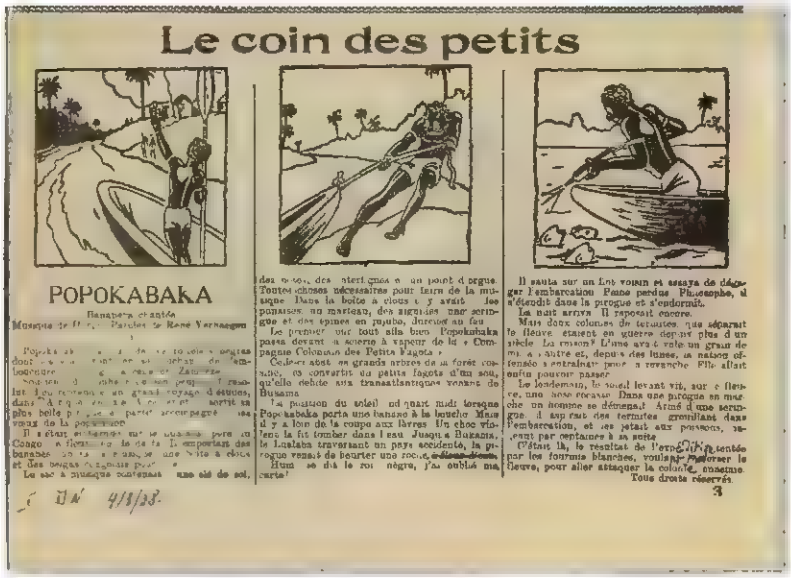
la page consacrée aux dames (« La femme à la maison », plus tard rebaptisée « La page de la femme »).

Le même feuilleton sera reproduit, chaque dimanche, du 20 novembre 1927 au 15 janvier 1928, par *Dernières nouvelles*, « grand journal d'informations à allure populaire » lancé le 1er juin 1926 par la Société nouvelle Presse et Librairie SA. Enfin, le mensuel *Jeunesse*, l'organe de la Croix-Rouge de la jeunesse de Belgique, dont le secrétaire de rédaction est le dessinateur scout Louis-Clément Picalausa (1898-1969), le reprendra, en mars 1928, sous forme d'une nouvelle illustrée au titre légèrement différent de l'original (*Une petite araignée voyagea*). Seuls seize des vingt-cinq dessins originaux seront alors publiés. Précisons encore que l'une des diverses autres versions (incomplètes) du conte conservées dans les archives de la famille Verhaegen porte le titre de *L'Étonnant Voyage d'une petite araignée*.

Le 9 février 1928, c'est le conte *Le Vizir avare* qui paraît dans *Le Vingtième Siècle*. En Perse, le vizir Harouâne obtient du roi une retraite bien méritée. Riche, il s'établit à Ispahan. Dans la cave de sa maison, il met son or en sécurité et, chaque jour, vient le compter et le contempler inlassablement. Un jour, après une tempête, il découvre au sol, près de sa cave, une branche de marronnier. Elle contient une substance dont le vizir tire, grâce à des manipulations chimiques, une poudre d'or. Après avoir constaté que l'arbre s'était nourri de l'intégralité de son trésor, il meurt sur le coup de cette terrible nouvelle. Ce conte sera repris par *Dernières nouvelles* le 12 février 1928 et par *Jeunesse* en juin 1928.

Le Vizir avare (dans *Jeunesse*). En plus d'avoir réalisé l'illustration, Hergé a réalisé le lettrage de la marque graphique de René Verhaegen

Le tandem Hergé-Verhaegen poursuit avec un nouveau long feuilleton, *Popokabaka* (« Bananera chantée, musique de Hergé, paroles de René Verhaegen »), qui sera reproduit dans *Le Vingtième Siècle* du 1er mars au 26 juillet 1928. Les lecteurs de *Dernières nouvelles* n'auront droit qu'à trois épisodes, du 4 au 18 mars 1928. Popokabaka V, un monarque congolais, décide un jour de découvrir les terres situées au-delà des siennes. Il vivra un périple fait d'extravagances et d'imprévus... C'est après avoir lu dans la presse les récents exploits de Fritz



Popokabaka (dans *Dernières nouvelles*)

Dessin d'Hergé pour *La Brosse à dents*

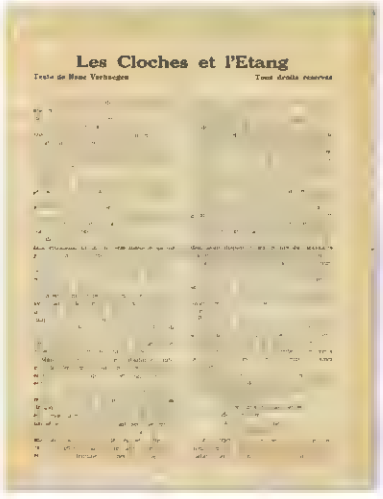
van Opel (1899-1971) que René Verhaegen aura l'idée d'inclure sa voiture-fusée dans *Popokabaka*.

En avril 1928, c'est le conte *La Brosse à dents* qui paraît, avec un dessin d'Hergé, tant dans les mensuels *La Croix-Rouge de Belgique* que *Jeunesse*. Un voyageur, qui se rendait à Bagdad, trouve sur son chemin une brosse à dents. Sitôt en ville, il la remet au cadi. Malgré plusieurs annonces, son propriétaire ne se manifeste pas. La brosse échoit alors au padischah. Cependant, l'objet est inconnu en Orient. Tant les vizirs que les ministres se montrent bien incapables de préciser au padischah son usage. Des savants d'Occident et d'Orient sont convoqués pour les éclairer. Ils passent six mois à étudier l'objet sans parvenir à un consensus. Enfin, un jour, un ambassadeur du Tanganyika vient apporter des présents au sultan. En remerciement, ce dernier lui donne la brosse à dents. Le récit se termine, hélas, sur un regrettable stéréotype: « Et, il faut croire que les nègres surent s'en servir, car, regardez-les, ils ont tous des dents très blanches. »

En juillet 1928, c'est au tour des *Cloches et l'Étang* de paraître dans *Jeunesse*. Singulièrement, ce conte n'est pas accompagné d'une illustration d'Hergé. En outre, il figure sur un supplément volant (un simple feuillet recto verso) glissé dans la revue. Afin de remercier le Seigneur de lui avoir accordé une faveur, un riche Bruxellois offre des cloches d'argent à une abbaye cistercienne. C'est la jeune sœur Mathilde qui aura pour mission de les faire sonner. Les cloches auront leurs humeurs et seules des prières permettront de les apprivoiser.

Un nouveau feuilleton signé Verhaegen et Hergé, *La Rainette*, est publié du 2 août 1928 au 25 octobre 1928 (et trois jours plus tard dans *Dernières nouvelles*). Dans cette histoire hautement fantasque, il est question d'une rainette qui, après un drôle de voyage dans les airs, tombe sur un bateau. Elle se lie d'amitié avec une tortue aux côtés de laquelle elle affronte une bande de rats. Tous les belligérants trépasseront dans une terrible explosion. Comme la direction du *Vingtième Siècle* décide d'offrir désormais aux enfants un vrai supplément au journal (*Le Petit Vingtième* paraîtra dès le 1er novembre 1928), René Verhaegen sera contraint d'écourter son feuilleton, ce qui explique sa fin précipitée.

Néanmoins, René Verhaegen et Hergé collaboreront encore sur un dernier récit, *Le Tapis merveilleux*, publié du 10 janvier 1929 au 28 février 1929



Les Cloches et l'Étang (dans *Jeunesse*)

le petit "XX e"

paraît chaque jeudi dans le « XXe SIECLE »

Le tapis merveilleux

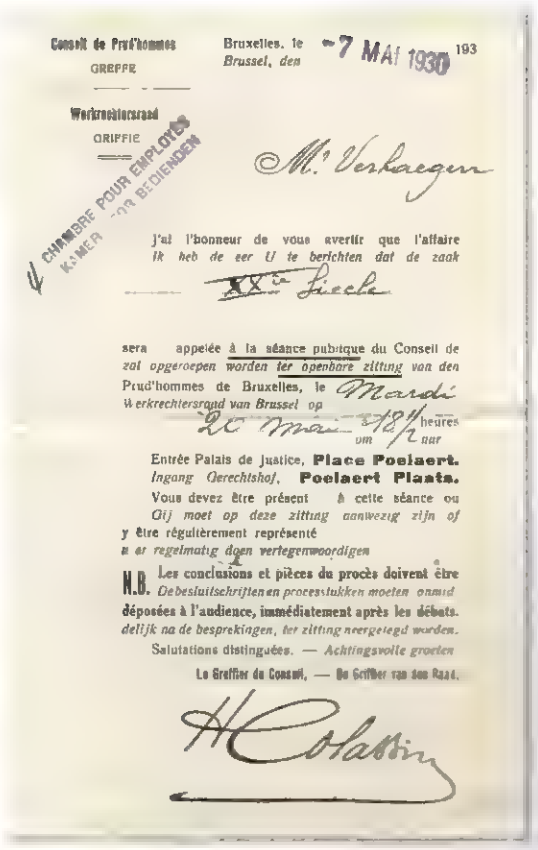
Conte arabe

par Hergé VERHAEGEN

En une du *Petit Vingtième* du 10 janvier 1929, Hergé illustre *Le Tapis merveilleux*, alors que débutent dans les pages intérieures *Les Aventures de Tintin, reporter, aux pays des Soviets*

dans *Le Petit Vingtième* et, trois jours plus tard, dans son homologue dominical *Pour tous*, supplément de *Dernières nouvelles*. Ce conte orientalisant, qui raconte l'histoire d'un pêcheur devenu calife grâce à un tapis magique et de son ami Hassan, a été inspiré à René Verhaegen par l'écrivain allemand Wilhelm Hauff (1802-1827)[13] et, peut-être, en partie par la pièce orchestrale *Sur un marché persan* du compositeur britannique Albert Ketèlbey (1875-1959), qui était l'une de ses préférées.

Ce récit marque la fin de l'association Hergé-Verhaegen, qui aura duré un peu moins de trois ans pendant lesquels le conteur n'aura perçu qu'une modeste rétribution pour ses écrits, à savoir « quelques centimes à la ligne[14] » (d'ailleurs, il annote parfois ses manuscrits en indiquant le nombre de lignes). L'interruption de leur collaboration n'est pas due à une mauvaise entente entre les deux hommes, mais au conflit ayant opposé René Verhaegen à la société éditrice du *Vingtième Siècle*. De nombreuses années après les faits, Verhaegen déclarera avoir démissionné au motif que l'abbé Norbert Wallez – qui ne souhaitait plus d'employés célibataires – avait décidé de lui « mettre une femme dans les bras[15] ». Selon son fils Dominique, il s'agissait « en partie d'une boutade ». René Verhaegen « était, d'une part, fatigué des sautes d'humeur de l'abbé et de la pression constante qu'il exerçait sur la comptabilité pour faire rentrer de l'argent et, d'autre part, du climat délétère qui en découlait pour les employés. Renvoyé sur un coup de tête, sans préavis ni certificat, il a dû se tourner vers les prud'hommes pour obtenir satisfaction en matière d'appointements et faire intervenir le ministère du Travail pour régler ses droits à la pension, une part des sommes retenues n'ayant pas été versée par le journal au moyen des timbres prévus. La fin des hostilités n'interviendra qu'à l'automne 1931. Selon son dossier, s'enchaînent une conciliation, boudée par le journal, et deux comparutions aux prud'hommes qui lui seront favorables ».



Conseil de Prud'hommes
GREFFE

Bruxelles, le 7 MAI 1930 193
Brussel, den

Werkrechtersraad
GRIFFIE

CHAMBRE POUR EMPLOYÉS
KAMER VOOR BEDIENDEN

M. Verhaegen

J'ai l'honneur de vous avertir que l'affaire
Ik heb de eer U te berichten dat de zaak

XXe Siecle

sera appelée à la séance publique du Conseil de
zal opgeroepen worden ter openbare zitting van den
Prud'hommes de Bruxelles, le Mardi
Werkrechtersraad van Brussel op
20 Mai à 1/2 heures
om uur

Entrée Palais de Justice, **Place Poelaert.**
Ingang Gerechtshof, **Poelaert Plaats.**

Vous devez être présent à cette séance ou
Gij moet op deze zitting aanwezig zijn of
y être régulièrement représenté
u er regelmatig doen vertegenwoordigen

N.B. Les conclusions et pièces du procès doivent être
De besluitschriften en processtukken moeten onmid
déposées à l'audience, immédiatement après les débats.
delijk na de besprekingen, ter zitting neergelegd worden.

Salutations distinguées. — Achtingsvolle groeten

Le Greffier du Conseil, — De Griffier van den Raad.

H Colaitis

Convocation au tribunal de René Verhaegen, 7 mai 1930

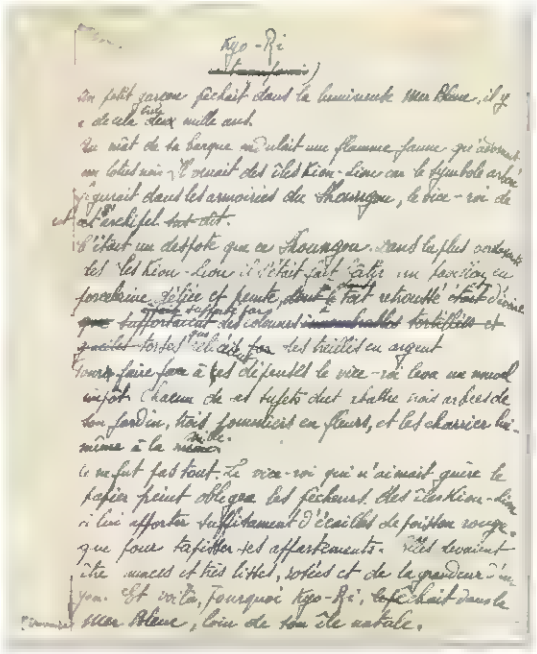
13 Éric Gilles, art. cit., p. 30.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 31

Un des cahiers de René Verhaegen.

A priori, une vingtaine de contes de René Verhaegen demeureront inédits. Ses archives comportent huit cahiers (dont cinq sont intitulés *Radio-Histoires I*, *II* et *III*[16] et *Contes à l'eau gazeuse III* et *IV*[17]) et divers feuillets libres qui accueillent ses récits, souvent inachevés et parfois en plusieurs versions[18]. Singulièrement, il les imagine à la plume, avant de les mettre au net au crayon noir (il n'acquerra une machine à écrire – une *Hermès Baby* produite à Yverdon ! – qu'en 1935 aux seules fins de son activité professionnelle). Il effectue ses premiers jets sur tous types de supports, tels que du papier journal, des faire-part mal imprimés ou les versos d'innombrables documents (affiches, tracts, enveloppes, calendriers, etc.).



Extrait du manuscrit de *Kyo-Ri*

16 En référence, semble-t-il, aux feuilletons destinés à être adaptés à la radio, même si René Verhaegen n'avait apparemment pas d'autre volonté que celle de mettre au net et de rassembler des textes épars.

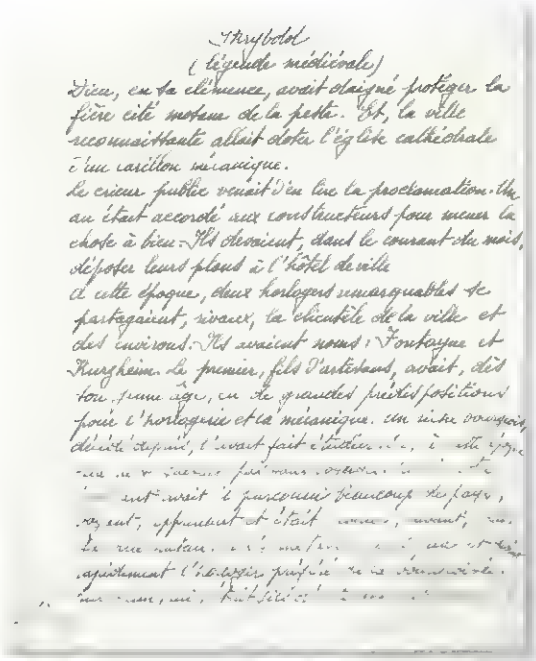
17 Le terme *gazeux* fait peut-être référence à la volonté d'écrire des histoires pétillantes ou à la pratique de certains auteurs consistant à adoucir ou déguiser des éléments trop libres ou indécents dans un récit (on parlait jadis de *gazer un récit*).

18 *Anne de Bemel* (*Anna van Bemel*), *Fidly chez Bébé*, *Histoire de guerre*, *Histoire de l'écrivain avec la machine*, *Kyo-Ri (conte japonais)*, *L'Appel des cieux*, *La Rosace*, *Le Bouddha sans nombril*, *Le Nain bleu*, *Le Perroquet gris*, *Les Aiguilles d'or*, *Les « Riens »*, *Le Tapis merveilleux (conte égyptien)* – à ne pas confondre, semble-t-il, avec le récit homonyme (sous-titré *conte arabe*) publié dans *Le Petit Vingtième* –, *Le Verre de l'enchantement*, *Monekepek*, *Neot et Sally (légende cornouaillaise)* – titré ailleurs *Néot et Liven* –, *Peintre sur verre* (= *Le Verre de l'enchantement* ?), *Pêcheurs brugeois*, *Pétrole* (?), *Préjugé* (?), *Rhapsodie roumaine*, *Skrybdol (légende médiévale)*. Parfois, seul l'argument du récit, voire uniquement son titre, est connu

Tout comme les contes et nouvelles publiés, cet ensemble montre que Verhaegen explore différents genres, en empruntant aussi bien à l'exotisme japonais (*Kyo-Ri*) qu'aux légendes médiévales (*Skrybdol*) et à la Belgique contemporaine (*Le Perroquet gris*). Ce dernier, dont voici le début, a comme des accents de nouvelle policière : « *I. Un cadeau étrange*. Alfred Van Kaen s'arrêta. Il faisait nuit et deux lignes de lumière, deux lignes de points jaunes et souffreteux dévalaient le Boulevard Botanique, blêmissaient devant l'éclairage violent du Bon Marché, s'attardaient près du canal puis remontaient serrés vers Koekelberg où les ténèbres violettes les engloutissaient. Van Kaen regarda ce rail lumineux, mais quelqu'un passa à côté de lui et, distrait, il s'aperçut que le ciel avait, malgré les ramures des arbres du boulevard, une teinte défraîchie de capote de poilu. Sur la gauche, le toit d'une masse sombre et haute s'éclaira soudain. "Hôtel Palace" disait à tous les yeux une réclame lumineuse aux lettres indolentes et grasses. Ténèbres. L'enseigne venait de mourir, sans doute effrayée d'être placée si haut ou prise de vertige. Van Kaen fit demi-tour, traversa la voie du tram et remonta le boulevard sous la voûte des arbres. Cet "Hôtel Palace", il ne voulait plus le voir à cause de l'enseigne lumineuse qui lui semblait être l'image de sa vie. Ténèbres. Lumière. Ténèbres. Lumière. Oui, telle avait été sa vie. […] »

Parmi les autres inédits (souvent non datés), citons *Les « Riens »*, où sont évoqués un savant astronome, la découverte d'un bloc de métal inconnu et les habitants de la planète K, ou encore *Anne de Bemel* (*Anna van Bemel*), où il est question de Rodolphe et de l'ordre Teutonique. Verhaegen fait ainsi montre d'une habileté certaine à jouer sur différents registres de l'imaginaire, tel qu'il se déploie en particulier dans la littérature jeunesse. Cet éclectisme spontané a d'ailleurs poussé Hergé à élargir sa palette graphique et à chercher son style, même si, durant leur collaboration, les récits qu'il a illustrés ne l'ont pas toujours passionné[19].

Après son départ du *Vingtième Siècle*, René Verhaegen décroche un emploi à La Vie au Bureau, une société sise rue Lesbroussart à Ixelles, qui vend du mobilier et du matériel de bureau et édite un périodique du même nom. Cependant, les conditions de travail ne correspondent guère à ses aspirations et il développe peu à peu une sorte de dépression nerveuse. Il décide alors de se mettre à son compte et d'exercer une activité de négociant en papiers, cartons, emballages et dérivés. Il s'adressera autant aux artisans (fleuristes, bouchers, boulangers, crémiers, etc.), auxquels il fournira du papier à en-tête, des cartes de visite, des modèles de facture et, surtout, des emballages, qu'aux particuliers (notamment pour les faire-part). À la même époque, il s'intéresse à la vulcanisation du caoutchouc et acquiert des ouvrages sur le sujet et du matériel de laboratoire, dont des verres gradués et des éprouvettes. Il fera commerce de ces derniers auprès des pharmaciens de la région.



Extrait du manuscrit de *Skrybdol*

Pendant son temps libre, il prend plaisir à arpenter les salles d'exposition, les galeries de vente, les librairies anciennes ou neuves et les bibliothèques. Il assiste à des concerts et des conférences. Au foyer, ses passe-temps favoris sont la lecture d'ouvrages en tous genres (art,

[19] Voir Philippe Goddin, *Les Débuts d'un dessinateur, [illegible]*

histoire, etc.) et de la presse, que ce soit en français (il est un abonné fidèle à *La Libre Belgique*) ou en allemand, l'écoute de musique sur son phonographe et la philatélie. L'exercice physique se résumera à un peu de cyclisme (surtout pour les livraisons) et de jardinage, et à beaucoup de marche au grand air.

En mars 1940, René Verhaegen est mobilisé au sein du VII[e] bataillon des Unités spéciales des Forteresses, dont la mission consistera notamment à garder les ponts du canal Albert et à creuser des tranchées de protection près de Haccourt, en Basse-Meuse. En juin, sergent au 62[e] régiment de ligne, il échappe de peu au mitraillage d'un avion allemand en se jetant sous un camion. Il ignore que ce dernier transporte des caisses de munitions ! À Grenade, près de Toulouse, il est démobilisé avec ses camarades. Ils se rendront utiles en prêtant main-forte à la population locale, en particulier au service d'incendie. René Verhaegen revient en Belgique vers la fin de l'été 1940, en franchissant la ligne de démarcation, caché sur la grille du foyer d'une locomotive. Grâce à ses connaissances de la langue allemande, il parviendra à obtenir de précieuses informations des sentinelles postées dans les gares. Quand bien même il est belge, né de père belge, il sera considéré comme un Allemand de souche (*Reichsdeutsch*) et sera convoqué pour la conscription à Bruxelles, vraisemblablement en 1942, afin d'intégrer les rangs de la *Wehrmacht* et rejoindre le front de l'Est. Dans le dessein d'éviter un tel départ, il prend d'innombrables précautions, comme celle de quitter chaque jour son foyer et de n'y rentrer qu'en soirée. Il loue un champ au Transvaal, un quartier d'Auderghem, dans la banlieue bruxelloise, qu'il cultive quotidiennement (pommes de terre, fèves des marais, oignons, choux…). À cet effet, il consulte régulièrement un manuel d'horticulture.

Dès 1945, il noue une relation épistolaire avec Maria Pairon (1915-2013), fille d'instituteurs,

René Verhaegen en septembre 1946, portrait réalisé par le photographe ixellois Emilio Parfonry.

elle-même institutrice à l'école de la Glacerie, à Auvelais, gérée par les sœurs de la Providence de Champion, une congrégation namuroise. Les deux jeunes gens se rencontrent et se marient en septembre 1946 à Ixelles. Trois enfants naîtront de cette union : Sylvia en 1947, Dominique en 1948 et Albert en 1950. La famille emménage au deuxième étage d'un petit immeuble sis 54, avenue de Visé, à Watermael-Boitsfort. Le rez-de-chaussée est occupé par une épicerie-crèmerie « Louis Delhaize ». Pour l'anecdote, Hergé et sa famille avaient habité la même rue du 22 septembre au 29 décembre 1914 (à l'époque 124, rue du Tram, désormais 98, avenue de Visé)[20].

René Verhaegen n'est pas resté en contact avec le dessinateur, mais il lui aurait écrit dans l'idée d'une nouvelle publication de ses histoires, qu'il jugeait avoir été desservies par la mauvaise qualité d'impression du *Vingtième Siècle*. Hergé aurait refusé en quelques mots

20 Philippe Goddin, *Hergénéalogie*, numéro hors-série des *Amis de Hergé*, mars 2014, p. 54

(la correspondance entre les deux hommes n'a pas été retrouvée). René Verhaegen n'en conservera pas moins de nombreuses coupures de récits parus dans *Le Vingtième Siècle* et *Le Petit Vingtième*, dont *Tintin au pays des Soviets*. Ses enfants seront ainsi parmi les rares de leur génération à pouvoir découvrir ce feuilleton qui ne sera pas republié avant 1973. Leur mère les abonnera ensuite à l'hebdomadaire *Tintin*.

À l'étroit dans son appartement de Watermael-Boitsfort, la famille Verhaegen acquiert, en 1954, une maison à Corroy-le-Grand, près de Louvain-la-Neuve. Elle dispose d'un demi-hectare de terrain que René Verhaegen cultive en partie et où il élève quelques poules, canards et lapins. La famille accueillera également deux brebis, Pretty et Piconette.

Avec l'aide de son père, René Verhaegen continue son activité de négociant en papiers, conduit quotidiennement à Bruxelles en voiture par un voisin, militaire à la Force aérienne. Jules Verhaegen décède en 1956 et, au vu de l'évolution du marché, son fils décide de diversifier son offre en y incluant des fournitures scolaires, des manuels, de la littérature jeunesse et divers imprimés de ville. Ses revenus demeurent modestes, si bien que son épouse est contrainte de reprendre son activité d'institutrice. Elle décroche un emploi temporaire auprès d'une œuvre catholique dans la région bruxelloise. Hélas, un soir de 1959, elle est fauchée par une automobile et se retrouve hospitalisée pendant pas moins de dix mois. Dès le lendemain de son terrible accident, elle reçoit la visite de son employeur qui lui extorque sa démission. Un long combat commence alors contre diverses compagnies d'assurances. Acculée financièrement et malgré les secours de divers villageois, la famille Verhaegen n'aura d'autre choix que de vendre sa maison en 1963.

Elle s'établit à Ottignies, mieux desservi par les transports publics. En sus de son occupation habituelle, René Verhaegen accepte pendant un temps la fonction de représentant pour une librairie-papeterie bruxelloise. Quant à son épouse, elle est engagée à l'école Saint-Pie X, au Petit-Ry (un des hameaux d'Ottignies). Elle y terminera sa carrière en 1975. Pour sa part, René Verhaegen exercera encore son activité pendant quelque temps.

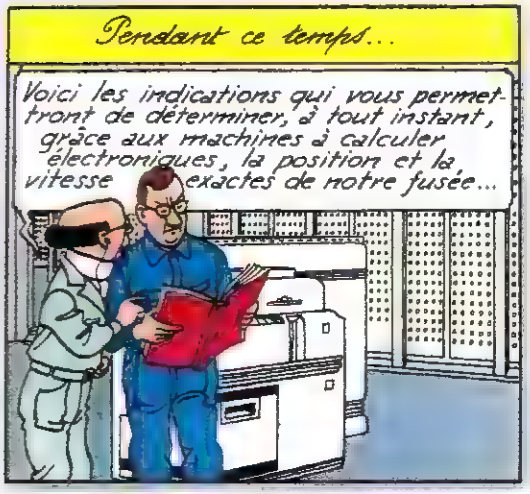
En 1983, c'est Dominique Verhaegen qui portera et accompagnera le transport d'un des portraits d'Hergé réalisés par Andy Warhol, prêté par la Fondation Hergé au Centre d'art Nicolas de Staël pour figurer dans l'exposition *L'Univers d'Hergé* à Braine-l'Alleud aux côtés de pièces issues des collections de Gaëtan Laloy et de Stéphane Steeman. Six ans plus tard, René Verhaegen aura l'occasion d'échanger quelques mots avec Germaine Kieckens, première épouse d'Hergé, à l'occasion de l'inauguration de la rue Hergé à Céroux. Il sera aussi interviewé à plusieurs reprises par divers auteurs, tels qu'Huibrecht van Opstal et Philippe Goddin[21]. Le 3 septembre 1997, il s'éteint à la clinique Saint-Pierre d'Ottignies des suites d'une thrombose cérébrale.

Geoffroy Kursner

21 Pour être complet, mentionnons encore la republication intégrale d'*Une petite araignée voyage*, *Popokabaka* et *La Rainette* dans le tome 1 de *L'Univers d'Hergé* (Casterman / Rombaldi, 1987, également publié séparément sous le titre *Hergé. Les débuts d'un illustrateur, 1922-1932*), ainsi que leur traduction en espagnol par David Baker dans *.. y centellas* (« *Boletín digital bimestral tintinófilo de habla hispana* », 67, janvier-février 2020)

L'étrange calcul de l'oxygène dans l'aventure lunaire de Tintin

L'aventure lunaire de Tintin est celle qui donne le plus de place à la science ; plus particulièrement, elle met fréquemment en scène des calculs mathématiques provenant d'équations scientifiques. Mais quelle est la fonction exacte de ces calculs dans la construction de l'aventure ? Pour y voir clair, nous pouvons parcourir *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune* en nous munissant d'une calculatrice.

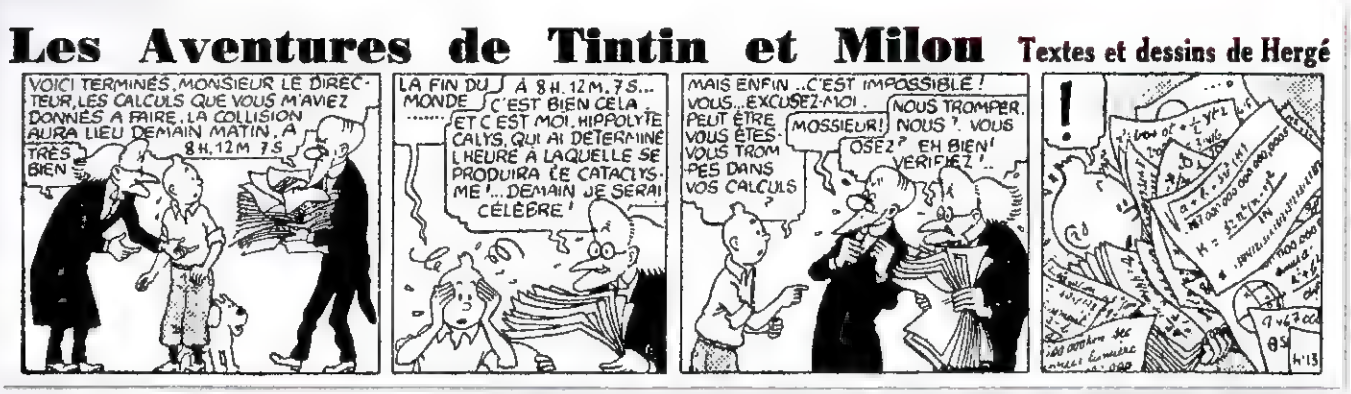

Pendant ce temps...
Voici les indications qui vous permettront de déterminer, à tout instant, grâce aux machines à calculer électroniques, la position et la vitesse exactes de notre fusée...

Objectif Lune, p. 54.

Une vérification du même ordre a déjà été l'occasion d'une belle découverte. Umberto Eco – le célèbre auteur du *Nom de la rose*, mais avant tout un philosophe théoricien de la lecture – avait relu *Les Trois Mousquetaires* en, comparant la géographie du roman avec une carte d'époque de Paris ; il découvrit que la rue Servandoni, à l'angle de laquelle d'Artagnan était censé habiter, n'a reçu ce nom qu'en 1806, en hommage à un certain Servandoni né en 1695... alors que l'aventure se déroule en 1625 ! Cette incohérence lui donna l'occasion d'illustrer son concept d'« encyclopédie du lecteur », l'ensemble des connaissances dont le lecteur doit disposer pour décoder convenablement un texte[1]. De plus, en ce qui nous concerne, vérifier les calculs de Tournesol ne fait que répondre à une invitation du professeur lui-même, qui, avant de décoller, remet à un personnage bien sérieux, debout devant un énorme ordinateur d'époque, un gros dossier de calculs, d'un format d'ailleurs proche de celui d'un album de BD. Cette case reprend, d'une manière calme et mesurée, un thème déjà présent dans *L'Étoile mystérieuse* (p. 16). L'aventure lunaire présente deux séries de calculs : celle du plan de vol (distance, vitesse, accélération) et celle de la quantité d'oxygène. La première a été vérifiée par deux astrophysiciens, et s'est révélée assez précise[2]. Mais la deuxième va se révéler étonnamment fausse ! Alors que le thème du manque d'oxygène est mentionné dès la planche 3 d'*On a marché sur la Lune*, que Wolff se sacrifiera pour en économiser,

1 Umberto Eco, « L'étrange cas de la rue Servandoni », dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset, 1996, p. 129-154.

2 Roland Lehoucq et Robert Mochkovitch, *Mais où est donc le temple du Soleil ? Enquête scientifique au pays d'Hergé*, Flammarion, 2003, p. 107


Les Aventures de Tintin et Milou
Textes et dessins de Hergé
VOICI TERMINÉS, MONSIEUR LE DIRECTEUR, LES CALCULS QUE VOUS M'AVIEZ DONNÉS À FAIRE. LA COLLISION AURA LIEU DEMAIN MATIN, À 8 H. 12 M. 7 S.
TRÈS BIEN
LA FIN DU MONDE
À 8 H. 12 M. 7 S... C'EST BIEN CELA... ET C'EST MOI, HIPPOLYTE CALYS, QUI AI DÉTERMINÉ L'HEURE À LAQUELLE SE PRODUIRA LE CATACLYSME !... DEMAIN JE SERAI CÉLÈBRE !
MAIS ENFIN... C'EST IMPOSSIBLE ! VOUS... EXCUSEZ-MOI... PEUT-ÊTRE VOUS ÊTES-VOUS TROMPÉS DANS VOS CALCULS
NOUS TROMPER, MONSIEUR ! NOUS ? VOUS OSEZ ? EH BIEN ! VÉRIFIEZ !...
!

La scène de calcul de *L'Étoile mystérieuse* (version parue dans *Le Soir* du 3 novembre 1941)

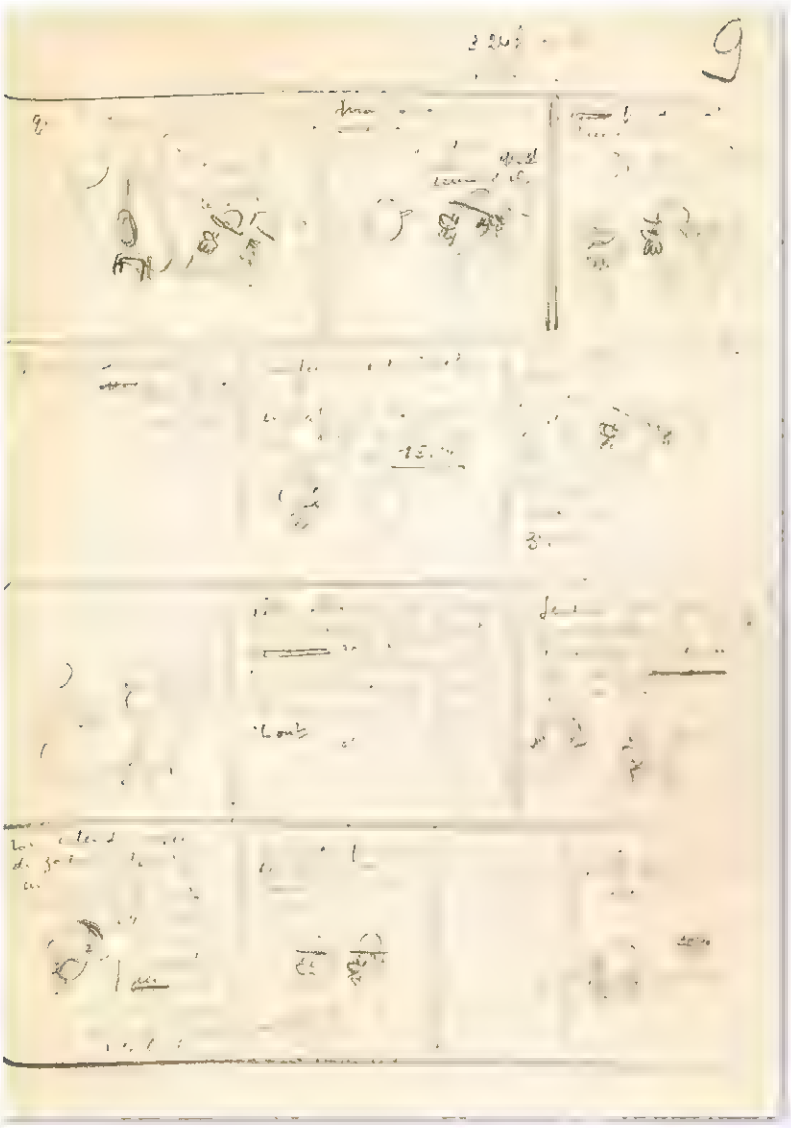
que Tintin devra affronter la quasi-asphyxie, et que Haddock sera sur le point d'en mourir, notre vérification va montrer que le manque d'oxygène n'obéit pas, dans la fin de l'album, au calcul exposé par Tournesol. Cela nous conduira à réfléchir à la manière dont la science – faite de calculs qui s'accomplissent sans écart – peut servir à configurer un récit d'aventures, dans lequel le héros doit être soumis à des périls dont il ne sort, à la dernière minute, que grâce à son courage héroïque.

La règle de trois de Tournesol

Si la question de la quantité d'oxygène est présente dès *Objectif Lune*, où Wolff parle d'un approvisionnement « largement suffisant » (p. 53), ce n'est qu'au milieu d'*On a marché sur la Lune* (p. 32) que Tournesol expose, à ses compagnons d'aventure comme au lecteur, un calcul simple qui relève de la « règle de trois » : « Messieurs, notre intention était de séjourner sur la Lune pendant toute la durée du jour lunaire, soit quatorze de nos jours terrestres. Seulement, nos réserves d'oxygène étaient prévues pour quatre personnes et un chien, et non pour six personnes comme c'est le cas [avec la présence des deux Dupondt]… Nous allons donc être obligés de réduire notre séjour à dix jours. »

La physique derrière ce calcul est simple : l'augmentation du nombre de consommateurs d'oxygène implique, à quantité embarquée fixe, la diminution de la durée du séjour. Le professeur oublie toutefois d'expliciter un détail : comment la consommation d'oxygène du chien Milou se rapporte-t-elle à celle d'un homme ? Appelons-la c ; le calcul énoncé par Tournesol peut s'écrire : $14 \text{ jours} \times (4 + c) = 10 \text{ jours} \times (6 + c)$.

La solution est facile : $c = 1$, un chien consomme autant qu'un homme. Le dessin confirme d'ailleurs ce résultat : le scaphandre de Milou est équipé de bonbonnes d'oxygène de même taille que celles des scaphandres humains



L'oxygène devient un « grave problème » à la troisième planche d'*On a marché sur la Lune*, à la découverte des Dupondt dans la fusée. Tournesol ne fait pas encore de calculs à ce moment-là, mais Hergé oui : il trace une addition horaire sur la marge supérieure de son esquisse.

(voir *On a marché sur la Lune*, p. 26). Le calcul énoncé par le professeur est donc simple : $5 \times 14 = 70 = 7 \times 10$.

Pour la suite de notre réflexion, il sera préférable de compter en heures plutôt qu'en jours. Les réserves d'oxygène ont donc été prévues pour un total de 70×24 heures = 1680 heures. Ce que Tournesol ne sait pas encore, c'est que Jorgen est caché dans la soute. La réserve de

1680 heures d'oxygène sera donc à partager en 8. Nous obtenons alors un résultat qu'il va falloir comparer à la chronologie de l'aventure : l'oxygène permet une aventure de 1680 ÷ 8 = 210 heures, entre la fermeture initiale de la porte de la fusée et sa réouverture après l'atterrissage final.

La chronologie de l'aventure

Hergé donne à son lecteur de nombreux éléments pour établir la chronologie de l'aventure. Certains d'entre eux, nous y reviendrons, manquent de cohérence : tant les horloges de bord que le jour lunaire ne sont pas fiables. Mais les bulles et les cartouches permettent une reconstruction précise.

Le départ a lieu le mardi 3 juin, à 1 h 34 (pas 13 h 34 !). Les personnages entrent dans la fusée et ferment sa porte, s'installent sur leurs couchettes, et apprennent qu'il reste 22 minutes avant le départ (*Objectif Lune*, p. 57). La porte de la fusée a donc été fermée le 3 juin, vers 1 h du matin. Les réserves de 210 heures d'oxygène, soit 8 jours et 18 heures, devraient donc permettre à tous – passagers prévus, chien et clandestins – d'explorer la Lune puis de rentrer sans danger, pourvu que l'atterrissage final se fasse avant le 11 juin à 19 h.

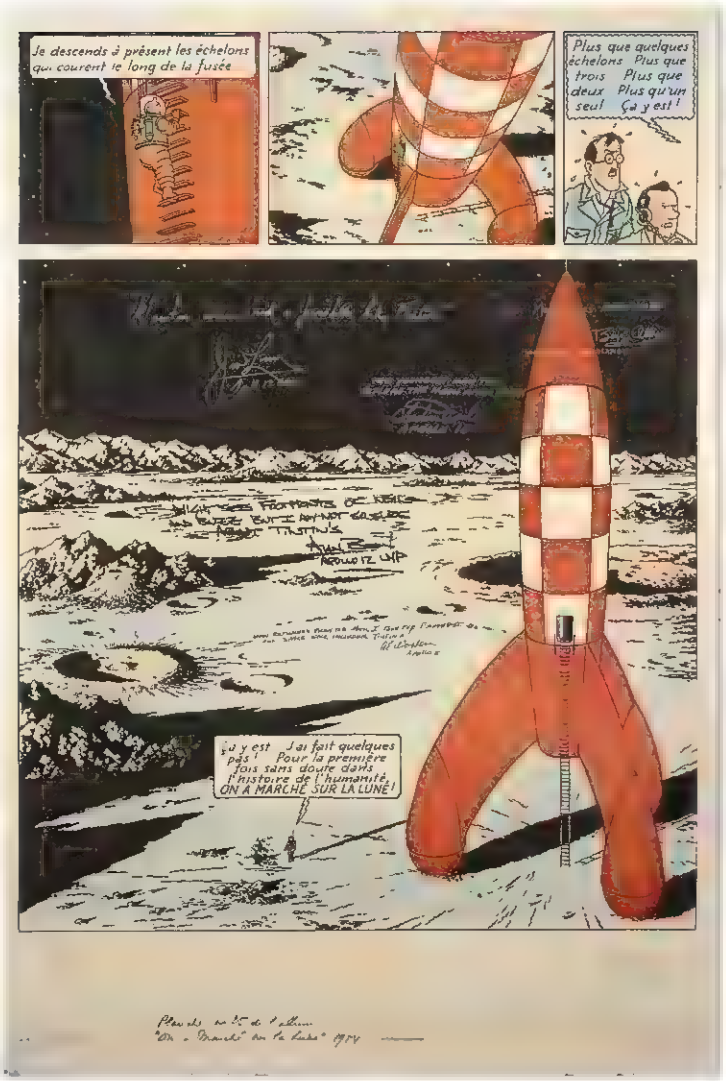
La date du retour n'est pas indiquée explicitement, mais on peut l'établir par différences. La dernière datation absolue se trouve dans le « journal de bord du professeur Tournesol », le 6 juin à 13 h 40, qui indique un départ du char à 12 h 35 (*On a marché sur la Lune*, p. 34). Le trajet du char, l'exploration de la grotte (« plus d'une demi-heure » selon Wolff), puis le retour durent « plusieurs heures » (p. 38). Mais les explorateurs rentrent suffisamment tôt pour qu'une deuxième expédition soit envisagée en repartant « immédiatement ». On peut évaluer ce retour du char, précédant de quelques minutes le changement d'équipage, au 6 juin vers 17 h 30. La suite peut s'estimer par la durée de préchauffage des réacteurs. La tentative de décollage se situerait ainsi vers 18 h 40. C'est donc le soir du 6 juin, après une journée aussi dense que la première passée sur la Lune, que Tournesol annonce qu'il faudra « au moins 4 jours pour effectuer les réparations nécessaires » (p. 48). Cela permettrait un départ le soir du 10 juin ou le matin du 11. Or la durée du vol du retour est indiquée (bien tardivement d'ailleurs, nous y reviendrons), par Baxter : quatre heures (p. 50)[3]. Au plus tard, la fusée se posera à midi le 11 juin… soit sept heures avant l'heure limite calculée pour un retour sans danger.

Ce résultat interpelle… et donne une étrange saveur à toutes les péripéties qui, à la fin de l'aventure, vont encore faire diminuer le risque d'un manque d'oxygène. Premièrement, Tintin met son courage au service de réparations plus rapides (p. 48), les bonbonnes d'oxygène du char sont récupérées – avant celles des scaphandres (p. 56) – et les réparations sont terminées en haut de la planche 49. La date exacte est difficile à estimer : le cartouche annonce que « trois jours ont passé », mais Tournesol, en annonçant que « tout sera terminé pour midi », indique qu'on est le matin. Est-on le matin du 9 juin – troisième jour par rapport au début des réparations – ou le matin du 10 juin, soit un peu plus de trois fois vingt-quatre heures après le début

3 On peut s'étonner de cette durée, alors que le trajet Terre-Lune prendra environ trois jours aux missions Apollo à partir de 1968. Mais Robert Esnault-Pelterie, pionnier de l'astronautique, avait calculé en 1930 une durée de trois heures et vingt-sept minutes, pour une fusée « à accélération puis décélération constantes ». Cette durée a été reprise par Alexandre Ananoff dans *L'Astronautique* (1950), qui précise qu'il faudrait pour cela une fusée à moteur nucléaire. On sait qu'Hergé a lu ce livre et correspondu avec Ananoff pour préparer son aventure lunaire.

des réparations ? Ce n'est pas clair. Quoi qu'il en soit, la fusée décolle à 16 h 52, et se pose donc vers 20 h 52, le 9 ou le 10 juin. On est bien avant l'heure fatidique de 19 h le 11 juin. Deuxièmement, deux consommateurs d'oxygène disparaissent, à des moments précisément situables grâce à tous les cartouches mentionnant « une demi-heure après », « un quart d'heure plus tard », etc. (p. 54 et 55). Jorgen meurt d'une balle en plein cœur vers 17 h 30, et Wolff quitte la fusée vers 18 h 35. Cela augmente encore l'oxygène disponible pour les survivants.

La règle de trois énoncée par Tournesol entre donc en contradiction majeure avec les dernières pages de l'aventure : si ce calcul avait été juste, il y aurait eu largement de quoi rentrer sur la Terre, avec les huit passagers, et sans accélérer les réparations. La cigarette dont se délecte Jorgen (le dessin insiste sur le paquet de cigarettes, le briquet, la fumée, p. 40) ne peut être rendue responsable d'un tel écart dans la quantité d'oxygène[4]. Et à quoi aura donc servi le sacrifice de Wolff, qui scandalisa les lecteurs du journal *Tintin* au point qu'Hergé dut transformer sa lettre d'adieu pour la publication en album ?


Je descends à présent les échelons qui courent le long de la fusée
Plus que quelques échelons Plus que trois Plus que deux Plus qu'un seul Ça y est !
Ça y est ! J'ai fait quelques pas ! Pour la première fois sans doute dans l'histoire de l'humanité, ON A MARCHÉ SUR LA LUNE !

« Houston, nous avons eu un problème comme Tintin » : sur cette lithographie dédicacée par cinq astronautes des missions Apollo (dont Buzz Aldrin), James Lovell, commandant d'Apollo 13, parodie les paroles par lesquelles il avait annoncé à la Terre un problème d'oxygène.

Quelques incohérences chronologiques

Avant de poursuivre la réflexion, signalons deux incohérences qui viennent contredire la chronologie reconstituée ci-dessus. La première est celle de la durée du jour lunaire. Dans son petit exposé sur la règle de trois, Tournesol précise que le séjour était prévu pour « toute la durée du jour lunaire, soit quatorze de nos jours terrestres » (p. 32). La fusée se pose en effet au début du jour lunaire : le soleil levant tire

4 Lehoucq et Mochkovitch (*op. cit.*, p. 178) calculent d'ailleurs qu'en fumant cinq pipes par jour pendant quinze jours, Haddock aurait utilisé l'équivalent de deux heures et demie de respiration

d'immenses ombres des rochers et de la fusée (p. 23). Mais alors que le séjour est raccourci, le départ est tout de même représenté à la fin du jour lunaire : on retrouve de grandes ombres, et le cartouche indique que « descend la nuit lunaire » (p. 48), comme si l'on était le 17 juin… Après cette insistance graphique sur les ombres, on ne peut que remarquer le contraste avec la Syldavie lorsque la fusée se pose : aucune ombre, comme en plein midi. C'est certes assez typique du style de la ligne claire, mais peu cohérent avec un atterrissage censé avoir lieu vers 20 h 52, même proche du solstice d'été.

La deuxième incohérence est celle des horloges de bord. Elles indiquent parfois une heure exacte ; ainsi, à la deuxième planche, une horloge indique 1 h 46 et 25 secondes, donc douze minutes après le départ. Mais elles ne sont parfois plus que des éléments décoratifs sans valeur d'indication temporelle. L'horloge de la cabine indique 2 h 04 (ou 14 h 04) planche 43 et, assez peu de temps après, 10 h 03 et 38 secondes (ou 22 h 03 et 38 secondes) planche 45. Quant à la magnifique horloge rectangulaire du poste de pilotage, le seul moment où ses aiguilles ne sont pas masquées est à environ une demi-heure de l'atterrissage final, donc vers 20 h 22 (p. 58) ; mais ses deux aiguilles, indiscernables, indiquent 11 h 10 (ou 23 h 10) ou 1 h 55 (ou 13 h 55). Sa trotteuse, présente dans *Objectif Lune* (p. 44), a ici disparu.

La science ou l'aventure

Ces calculs appellent quelques réflexions, car, croyons-nous, ce n'est pas par hasard que l'aventure s'écarte si fortement du calcul d'oxygène ; bien au contraire, la logique d'une aventure demande que la science ne soit qu'un prétexte en trompe-l'œil. La science physique, en effet, permet certes à Hergé d'instruire son jeune lecteur, mais ne peut ni faire battre son cœur ni mobiliser les qualités de Tintin. Cela apparaît nettement dans la visite didactique du réacteur nucléaire (*Objectif Lune*, p. 13-14), où Tintin n'est qu'un spectateur immobile. Pour rompre la monotonie du cours de physique de Wolff, Hergé ne peut que jouer avec Haddock, qui tombe à terre devant Milou, puis répond de travers à une explication scientifique : « Mais les autres neutrons ?… Que vont-ils devenir ?… – Oui… je suis inquiet à leur sujet… » Il en est de même lorsqu'une météorite menace la fusée : Tintin exprime quelques émotions, mais c'est Haddock qui tient le devant de la scène, portant une main à son cou, se rongeant les ongles, se frappant le front (*On a marché sur la Lune*, p. 14-15).

Pour que l'aventure fasse battre le cœur des lecteurs, et que Tintin manifeste sa « jeunesse généreuse et ardente » (selon les mots de Baxter dans *Objectif Lune*, p. 10), le récit doit présenter une configuration inversée sur deux niveaux. Roland Barthes l'avait bien montré en remarquant, dans une nouvelle de Balzac, un personnage confronté à une alternative paradoxale : pour vivre dans le monde représenté (ce qu'il appelle « l'illusion référentielle »), il devait prendre une décision, mais pour que le livre se poursuive, donc pour que le personnage survive en tant qu'« être de papier », il devait choisir l'alternative opposée[5]. L'aventure de Tintin requiert une même configuration inversée : au niveau extérieur, celui de la bande dessinée et du dessin sur du papier, il est garanti que Tintin triomphera de toutes les péripéties à la fin de l'aventure, qui aura lieu de manière prédéterminée planche 62. Mais le genre de l'aventure requiert aussi que le héros, de son point de vue[6], soit plongé dans

5 Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 141.

6 Alors que le calcul de Tournesol devrait rationnellement se révéler rassurant, Tintin apparaît *réellement* angoissé à l'idée de manquer d'oxygène – une obsession inscrite dans la mémoire de la série qui pourrait remonter au *Trésor de Rackham*

un danger extrême, dont il n'échappera que par son courage et sa chance. C'est cette configuration qui assure le plaisir du lecteur : il peut faire semblant de croire à la fiction de l'aventure et à son péril mortel, parce qu'il sait, intuitivement, que tout se terminera bien. Aristote, dans la *Poétique*, notait déjà que ce que nous voyons avec peine dans le monde réel, nous prenons plaisir à en contempler la représentation : c'est bien parce que, dans la représentation littéraire, nous maîtrisons la fin de l'aventure, ce dont la vie réelle nous prive.

Or la science physique, observée rigoureusement, ne peut offrir une telle aventure. Pour elle, le temps n'est pas l'occasion d'une tension angoissante, mais une simple variable de calcul qui peut prendre n'importe quelle valeur. Une fois l'équation posée, aucune péripétie ne peut s'en écarter, et il n'y a qu'à attendre un résultat parfaitement prévisible. Si, dans la fiction de l'aventure lunaire, la quantité d'oxygène suivait la règle de trois énoncée par Tournesol, le suspense disparaîtrait : on saurait d'avance, au moment du décollage sur la Lune, si les occupants se poseraient morts ou vivants. Certitude scientifique, mais absence d'aventure pour Tintin, et ennui du lecteur.

Le calcul de l'oxygène n'est donc, pour l'aventure de Tintin, qu'un trompe-l'œil. Élément majeur de l'intrigue, source de crainte et de plaisir pour le lecteur, il se doit d'échapper aux mathématiques.

Tournesol et Hergé prestidigitateurs

Jusqu'ici, nous avons identifié Tournesol avec la rigueur scientifique, et Hergé avec le démiurge manipulateur de l'intrigue. Mais en reparcourant l'aventure, nous allons voir que le professeur partage de nombreux traits avec Hergé, et qu'il parle souvent d'oxygène non en scientifique, mais pour entretenir la tension de l'intrigue.

Au niveau biographique, d'ailleurs, Hergé a souffert d'une période dépressive qui l'a obligé à interrompre la publication de l'aventure lunaire dans le journal *Tintin* après la vingt-quatrième planche ; de même, Tournesol traverse une pause, avec une amnésie qui risque de compromettre l'aventure. La similitude de leurs calligraphies est aussi frappante : celle des carnets scientifiques est appliquée et ornée, bien différente de celle de Wolff, et similaire à celle des cartouches (qui était plus sobre dans l'*Or noir*) ! Quant à la fabrication de la fusée, s'il va de soi qu'il suffit à Hergé de la dessiner pour qu'elle existe, cette tâche est déléguée dans le monde du récit à Tournesol. Il en « termine les plans » (*Objectif Lune*, p. 9) ; lorsque ceux-ci sont terminés (p. 35), il suffit de quelques pages pour qu'elle soit quasiment achevée (p. 42). Le professeur dirige un studio de dessinateurs (p. 40) dans lequel Hergé a ironiquement représenté son ancien collaborateur E. P. Jacobs.

Remarquons alors comment Tournesol parle d'oxygène : moins comme d'un calcul réel que comme moyen de générer et d'entretenir la tension narrative. Dès la planche 3, il s'inquiète de la consommation des Dupondt : « Aurons-nous de l'oxygène jusqu'au bout ? » La manœuvre narrative est flagrante : la règle de trois, mathématique simplissime pour Tournesol, ne sera énoncée que vingt-neuf planches plus loin ! Rien n'interdisait d'exposer ce calcul dès la planche 3, sinon la nécessité – au niveau de la bande dessinée de papier – d'entretenir la tension. Tournesol lui-même trahit ce rôle de l'oxygène dans la structuration du récit, lorsque Jorgen est découvert (p. 47) : « Bien sûr, en coupant les fils, Tintin a évité le pire… provisoirement. Hélas, il est probable que la fusée, en retombant, a subi de sérieux dégâts. Et ceux-ci seront sans doute

le Rouge, où il a failli étouffer dans le sous-marin requin (p. 36) et où il a eu « bien peur » que son scaphandre ne soit plus alimenté (p. 41)

On a marché sur la Lune, p. 57 : le manque d'oxygène maintient une tension narrative qui conforte Tintin dans son rôle de héros providentiel

longs à réparer. Or, il y a toujours le grave problème de l'oxygène. Mais que notre ami [Wolff] achève d'abord son récit... » Ce rôle « narratologique » de Tournesol apparaît d'ailleurs dans tous les marqueurs de suspense (points de suspension, « probable », « sans doute »). Il cultive l'incertitude.

N'est-ce pas ici Hergé qui parle à son lecteur, pour lui dire : le grave problème de l'oxygène va se poursuivre jusqu'à l'achèvement de *mon* récit, c'est-à-dire de cette bande dessinée de soixante-deux planches ? Quelques rétentions d'information sont aussi notables. Lorsque Tournesol annonce le manque probable d'oxygène (p. 48), il ne procède plus à aucun calcul. Son estimation n'a d'ailleurs plus que l'apparence de la scientificité, lorsqu'il précise : « Ajoutez à cela le voyage du retour... » On croit deviner qu'il s'agit d'une durée très longue. Mais qu'en est-il vraiment ? Cette durée a été soigneusement dissimulée jusqu'ici. L'aller occupe vingt-deux planches, le retour neuf planches ; ce n'est qu'encore plus loin que Baxter nous apprendra qu'elle est en fait extrêmement brève : quatre heures (p. 50), soit en fait assez peu par rapport aux quatre jours de réparation.

La consommation d'oxygène est donc bel et bien un calcul en trompe-l'œil, et Tournesol reçoit d'Hergé la tâche d'en manipuler le récit. Il faut que le lecteur craigne le manque d'oxygène ! Reste qu'Hergé est un grand conteur, car il dissimule cette manipulation à la manière d'un prestidigitateur. L'art du magicien, en effet, consiste à détourner l'attention des spectateurs loin du « truc » qu'il réalise. Or Hergé a besoin de deux séries de calculs pour l'aventure lunaire, le plan de vol et l'oxygène, qui fonctionnent de manière opposée. Le calcul du plan de vol est parfaitement exact. Les personnages en parlent comme d'un calcul, en craignant une erreur mortelle (Baxter à la planche 1, Tournesol dans *Objectif Lune*, p. 59 et *On a marché sur la Lune*, p. 15). Pourtant, ces calculs ne sont jamais montrés au lecteur : personne n'est montré en train de les faire, on ne voit aucune équation sur un tableau ou un papier (quelle différence avec le professeur Calys dans *L'Étoile mystérieuse*, p. 6 !). Même les grandes courbes affichées au mur du bureau de Tournesol n'y sont pas reliées explicitement : un lecteur savant peut certes y reconnaître des calculs de trajectoire, mais elles n'ont pour fonction qu'un effet graphique, soulignant Haddock frappé à la tête une fois de plus (*Objectif Lune*, p. 10, A3). Le calcul de l'oxygène, inversement, est montré au lecteur lorsque Tournesol expose la règle de trois ; mais il n'est jamais appelé « calcul »[7], et personne n'exprime la crainte qu'il soit faux.

7 Du moins dans l'album. Dans la prépublication dans le journal *Tintin* du 28 mai 1953, le discours de Tournesol est réparti sur trois cases (deux dans

Leurs rôles respectifs dans la structure de l'aventure sont inverses : le plan de vol est juste, mais n'offre aucune péripétie ; c'est seulement si un incident pousse à s'écarter de la trajectoire que les héros risquent de périr. À l'inverse, le calcul de l'oxygène est faux, mais configure l'intrigue, avec cette peur terrible que tous soient morts à l'arrivée. En attirant l'attention sur l'exactitude du calcul du plan de vol, Hergé dissimule la fausseté du calcul d'oxygène (ce qui est résumé dans le tableau ci-dessous).

Il fallait donc manipuler la physique pour qu'aller sur la Lune et en revenir soit une aventure à la mesure de Tintin. Hergé a relevé le défi avec talent, mettant au service de l'intrigue toute une documentation scientifique. Mais il reste le maître du récit, sans déléguer ce rôle au calcul scientifique.

Ce n'est alors pas sans plaisir que l'on peut relire cette réplique de Nestor, dans la première planche d'*Objectif Lune*, par laquelle Hergé annonce le thème majeur de l'oxygène : « [Tintin :] J'espère au moins qu'il n'est rien arrivé à Monsieur Tournesol ?... Si nous jetions un coup d'œil dans sa chambre ?... – [Nestor :] J'y suis entré ce matin pour *aérer*, et je n'ai rien remarqué d'anormal. »

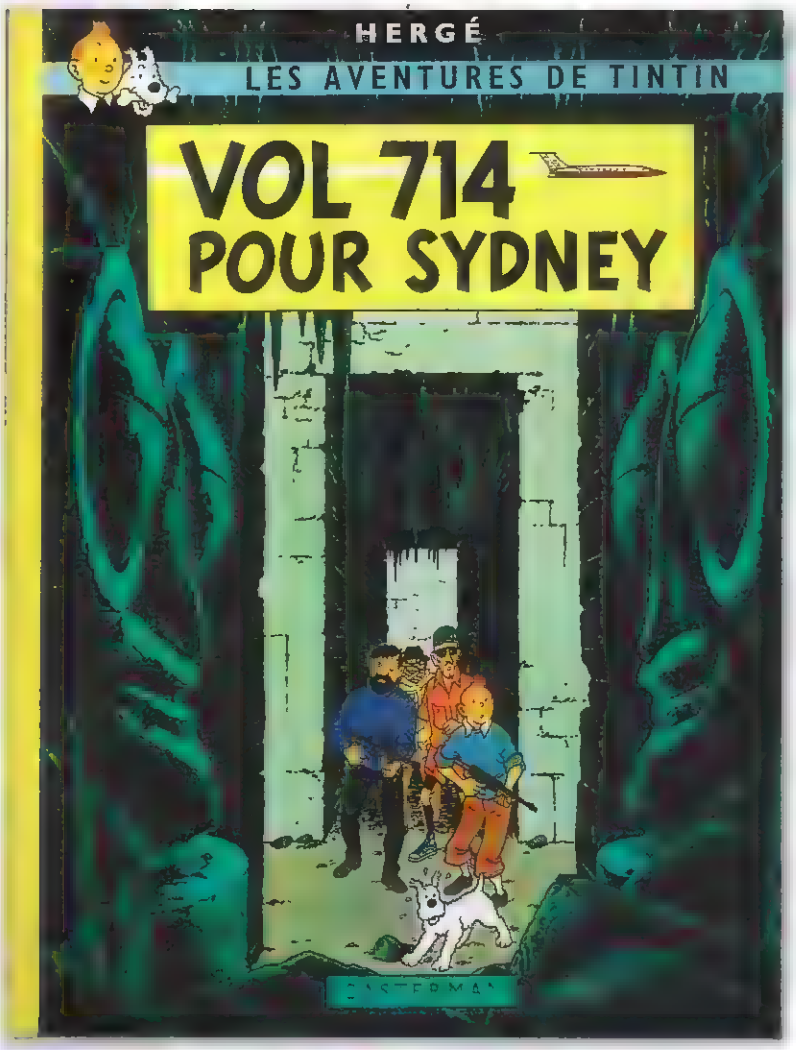
Erwan Chauty

	Calcul du plan de vol	**Calcul de l'oxygène**
Le lecteur savant peut refaire les calculs.	Oui, difficilement	Oui, facilement
Les personnages en parlent comme d'un « calcul ».	Oui	Non
Les personnages expriment la crainte que le « calcul » soit faux.	Oui	Non
Les prévisions du calcul s'accomplissent dans la suite du récit.	Oui	Non
Les personnages sont représentés en train de faire ce calcul.	Non	Ou
Tintin se bat contre le problème physique représenté par ce calcul.	Non	Ou

l'album), et commence par ces mots : « Messieurs, pendant votre absence, Wolff et moi avons procédé à certains calculs... »

Le franchissement

Ad augusta per angusta **(« vers la félicité par des voies étroites »)? Si ce n'est pas un album exceptionnel (le scénario, vers la fin, est faiblard),** ***Vol 714 pour Sydney*** **présente en revanche une couverture fort réussie. Ne boudons pas notre plaisir.**

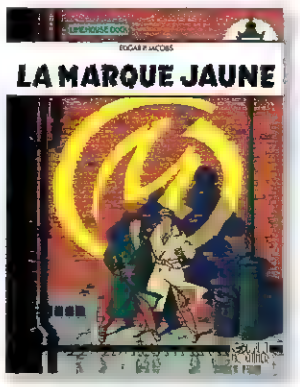


Le piège

Quatre plans structurent « l'abîme » de l'image. D'arrière en avant s'échelonnent : un plan clair (un premier puits de lumière) ; un passage sombre, avec un plafond d'où tombent des stalactites ; un nouvel espace lumineux où s'avancent – armés et circonspects – les héros ; un dernier passage sombre, enfin, où deux masques géants, captant la clarté de l'aire précédente, « gardent » un chemin menant, sans doute, à un espace sacré. Situé imaginairement à l'avant-scène, le lecteur se confond avec le dieu caché (*deus absconditus*) dont l'œil fixe le point de fuite d'où Tintin et consorts « remontent » lentement. Si les héros gagnent en précision, ils perdent, en revanche, en autonomie. Autrement dit, l'espace s'élargit pour mieux les absorber ! Aimantés vers ce qu'en Occident on appelle l'Hadès, les personnages vont-ils alors « y » passer ? La réponse est d'évidence non, suggérée par la facture même du dessin qui, de Christophe à Alain Saint-Ogan et au-delà, sert un genre, parfois drolatique, gouverné en tout cas par le *happy end*. Si les héros – on le voit – ne sont pas ici « à leur place » (c'est souvent cela, l'exotisme chez Hergé), ils ne peuvent, malgré tout, que s'en sortir. Nous savons (nous voyons) qu'ils ont la grâce ou « le cœur pur », comme le reconnaissent l'Inca dans *Le Temple du Soleil* et le Grand Précieux dans *Tintin au Tibet*.

Mais revenons sur ce mécanisme de l'inquiétude. Cette idée d'englobement menaçant (ou de cul-de-sac d'où l'on ne peut s'extraire), nous la connaissons depuis toujours. Elle est, par exemple, manifeste sur la couverture de *La Marque jaune* (1956) d'Edgar Pierre Jacobs où Blake et Mortimer, dans une ruelle, au fond de l'*East End,* ne peuvent plus reculer.

Quoiqu'il soit beaucoup moins connu du grand public, mais « structuralement » proche de notre illustration, on convoquera aussi le sévère tableau postromantique *L'Île des morts* d'Arnold



Edgar Pierre Jacobs,
La Marque jaune, 1956.

Arnold Böcklin, *L'Île des morts*, 1883, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Böcklin (1883), qui évoque, fût-ce d'un point de vue inversé et lointain, l'arrivée du personnage, vêtu d'un suaire, de l'autre côté du Styx. L'île, qui constitue un demi-cercle, va « se refermer » sur celui que Charon a conduit dans sa barque.

Il serait, bien entendu, inepte de voir dans la couverture de *Vol 714 pour Sydney* une quelconque réminiscence de l'huile qu'on vient de mentionner. Mais il serait tout aussi dommage de ne pas signaler qu'Hergé, sachant trouver son bien au sein de l'immense iconosphère symbolique où nous nous trouvons tous, y puise l'allégorie du Franchissement et celle de l'Inéluctable qui lui est associée, et telles que le Suisse Arnold Böcklin les a traitées cent ans plus tôt. Recyclant nos songes, craintes, cauchemars, lectures qui structurent le sentiment « étrangement familier » du danger qui monte ou du piège qui se referme[1], la couverture de *Vol 714 pour Sydney*, plus prégnante que mille affiches de films ou jaquettes de récits, a toutes les raisons de venir s'insérer dans le musée imaginaire de notre temps.

Syncrétisme[2]

Le titre l'indique à mi-mot : les héros, en partance pour l'Australie, n'ont visiblement pas atteint Sydney ! Ils sont quelque part dans le Pacifique sud, sur une terre où l'architecture ancestrale évoque, vaguement, l'Amérique précolombienne. On sait, à ce sujet, qu'après la Deuxième Guerre mondiale, l'expédition du *Kon-Tiki* – du nom de Kon-Tiki Viracocha, chef légendaire qui aurait, selon l'aventurier norvégien Thor Heyerdahl, navigué entre les deux continents sur un radeau de balsa[3] – eut pour but de prouver qu'entre le Pérou et les Tuamotu, des liens avaient pu se tisser. Cette expédition eut un retentissement international, puisqu'on

Le visage stylisé de Kon-Tiki, dessiné sur la voile du radeau de l'expédition (1947) d'après des représentations archéologiques, en est devenu l'emblème.

1 Les bandes dessinées de Winsor McCay sont remplies de ce type de situation.

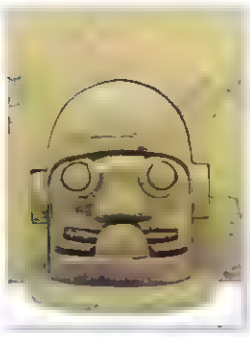
2 Le maître du syncrétisme en matière de civilisation est de loin Edgar Pierre Jacobs, comme on le voit dans *Le Rayon U*, mais surtout dans *L'Énigme de l'Atlantide*, chef-d'œuvre indépassé en la matière. On sait que le décor des *7 Boules de cristal* et du *Temple du Soleil* est largement dû à l'auteur du *Mystère de la grande pyramide*. Du point de vue du syncrétisme, notons que le haut-relief de la grande salle du *Temple du Soleil* est un motif emprunté à l'aire culturelle de Tiahuanaco.

3 Viracocha n'est autre qu'une divinité intégrée au panthéon inca parfois confondue avec Pachacamac, celle-là même représentée par Hergé sur le cul-de-lampe de la page de titre du *Temple du Soleil* et dans la salle du trône du temple éponyme (p. 47), d'après la Porte du Soleil de Tiahuanaco (Bolivie) reproduite dans plusieurs ouvrages alors consultés par Hergé.

la retrouve par exemple en couverture du journal *Spirou* du 4 décembre 1952 – c'est-à-dire l'année suivant la traduction du livre à succès de Heyerdahl en français.

Tirant parti d'un certain halo confusionnel entre les cultures mexicaines et péruviennes, mais également océaniennes, Hergé exploite adroitement le syncrétisme stylistique qu'on peut en tirer. En faisant découvrir par ses héros les restes d'une civilisation proche à la fois (!) de celle des Olmèques, réputés pour avoir ouvragé d'énormes têtes de pierre, et celle des peuples découverts par Bougainville sous le règne de Louis XV, il a dressé un théâtre dramatique d'une force évocatoire sans pareille.

Il faut l'avouer, nous nous perdons en conjectures. Et c'est très bien ainsi ! Du reste, à ce syncrétisme sur le plan de l'imaginaire se superpose un syncrétisme plus « génétique », attesté celui-ci, puisque Hergé « fabrique » ses dessins en combinant plusieurs sources, en particulier la photographie d'une divinité *tiki* des îles Marquises repérée dans le *National Geographic Magazine* et la couverture du *Livre des secrets trahis* (1965) de Robert Charroux, présentant une tête olmèque, dont l'auteur préfigurait explicitement l'usage qu'en fera le dessinateur : « Le personnage [...] casqué comme un cosmonaute, est-il la figuration d'un pilote de Quetzalcoatl, le dieu "venu de la planète brillante" et qui y retourna "sur une machine volante" ? »

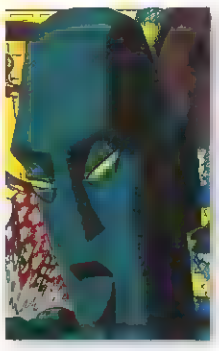


Les sources d'Hergé et la maquette qu'il a fait réaliser pour dessiner la planche 43 de *Vol 714 pour Sydney*.

Mais cette migration et cette coalescence des images fascinent bien au-delà des coulisses de ces cases. Deux raisons (au moins) à cela, qui s'interpénètrent :

1. Le dessin de la couverture possède une indéniable dimension symboliste, dont Baudelaire se fit le génial interprète. Comment, en effet, ne pas insister sur ces masques aux visages mangés d'yeux énormes et scindés d'une ligne de cillement ? Le poème « Correspondances », dans *Les Fleurs du mal*, nous monte aux lèvres : « La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles, / L'homme y passe à travers une forêt de symboles, / Qui l'observent avec des regards familiers. »

2. Pareillement aux *moaï* de l'île de Pâques, qui auront vu dans *Le Rayon U* d'Edgar Pierre Jacobs, paru dans la revue *Bravo* en 1943, leurs doubles se multiplier, les sculptures, impavides, de l'entrée du temple souterrain de Sondonésie nous inquiètent.



Les statues de l'île de Pâques et ce détail de la couverture du *Rayon U* résonnent avec les monstres de pierre de la couverture de *Vol 714 pour Sydney*

On songe, en les voyant, à ce fantasme, reporté d'âge en âge, qui voulait que les statues pussent s'animer, et au voisinage desquelles il était imprudent de se tenir. Les hommes pétrifiés, proies du volcan de *La Griffe noire* de Jacques Martin, nous reviennent en mémoire, au même titre qu'une case, fameuse, de *La Marque jaune* où l'artiste nous montre le quasi-automate Guinea-Pig régler sa propre raideur sur

Extraits de *La Griffe noire* de Jacques Martin et de *La Marque jaune* d'Edgar Jacobs

celle des statues rapportées d'Égypte, de Colombie-Britannique et d'Amérique centrale[4].

Quoi qu'il en soit, un seuil va être franchi, matérialisé de manière quasi subliminale par la ligne reliant le regard des deux sculptures de la couverture de *Vol 714 pour Sydney* en vis-à-vis, et dont on dirait qu'elles sont de connivence. Placés ainsi qu'on voit, Tintin et Haddock, certes, sont aux aguets, qui veillent à ne pas tomber dans une embuscade tendue par leurs ennemis; mais il reste surtout que, dans cet environnement, leur peur n'est pas seulement rationnelle. Or, c'est ça qui conte (*sic*). Le lieu commun du passage risqué, rebattu dans les récits d'aventures, est ici brillamment réinventé par Hergé, en ce sens que les héros approchent, prudemment, de quelque Moloch qui, droit devant, attend son heure. Comme on dit vulgairement (mais justement), « ça craint » !

Iconosphère

Au thème pictural des statues animées (et/ou des héros mythologiques statufiés), thème revivifié en Europe aux XVIII^e^, XIX^e^ et XX^e^ siècles avec les « tableaux vivants » dans les cercles aristocratiques[5], s'ajoute donc, avec la couverture de *Vol 714 pour Sydney*, le motif du « passage risqué », qui a suscité des illustrations en tous genres. Originaire du gothique romanesque, il prend une singulière vigueur dans l'iconographie expressionniste, qui influence à son tour la littérature populaire: voyez l'extraordinaire graveur Alfred Kubin, Jules Férat (l'illustrateur des *Indes noires* de Jules Verne), Hergé lui-même (qui est beaucoup allé au cinéma), etc.

Alfred Kubin, *L'Intrus*, vers 1935; Jules Férat, *Les Indes noires*, 1877, Hergé, *Les Cigares du pharaon*, 1934.

On le voit, il est toujours tentant de chercher des illustrations antécédentes aux images qui vous frappent (mais aussi qui leur succèdent). À cet égard, la couverture de *Vol 714 pour Sydney* retrouve avec bonheur la scène cryptique de la couverture du *Temple du Soleil*, à quoi peuvent

4 La proximité existentielle entre les statues et les hommes est l'objet explicite du mythe de Pygmalion, retraité maintes fois par la peinture classique. Voir aussi le chef-d'œuvre de la littérature fantastique, *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée.

5 Le jeu du tableau vivant consista longtemps à faire poser des hommes et des femmes (plus ou moins déshabillés) dans des poses les plus proches possible de tableaux connus. Il est amusant de noter que le mythe de Pygmalion est lui-même traité dans un tableau vivant peint brossé par Carmontelle.

IMPRESSIONNÉ PAR CET ÉTRANGE DÉCOR MARDUK GRAVIT LENTEMENT LES MARCHES DE PIERRE, LES YEUX FIXÉS SUR L'ENORME PORTE ROUGE QUI SE DRESSE MYSTÉRIEUSE ET MENAÇANTE AU HAUT DE L'ESCALIER
MILOU!

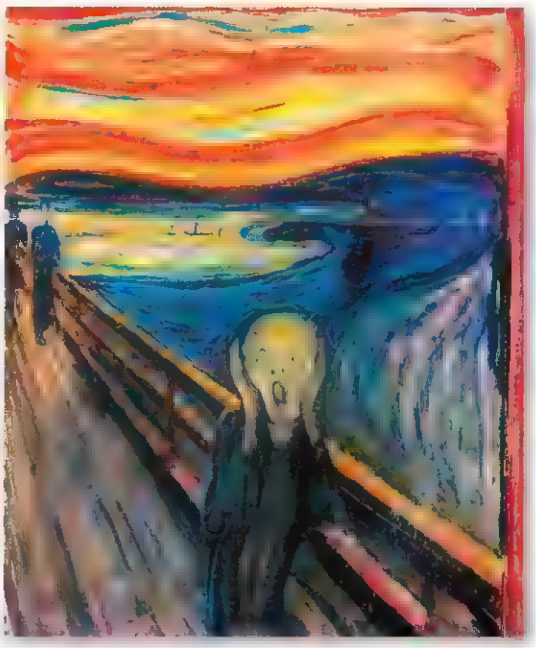
Le Rayon U de Jacobs et *Les Cigares du pharaon* d'Hergé.

s'ajouter quelques vignettes des *Cigares du pharaon*, du *Mystère de la grande pyramide* ou du *Rayon U*, déjà cité.

En vérité, ce puits de références est sans fond.

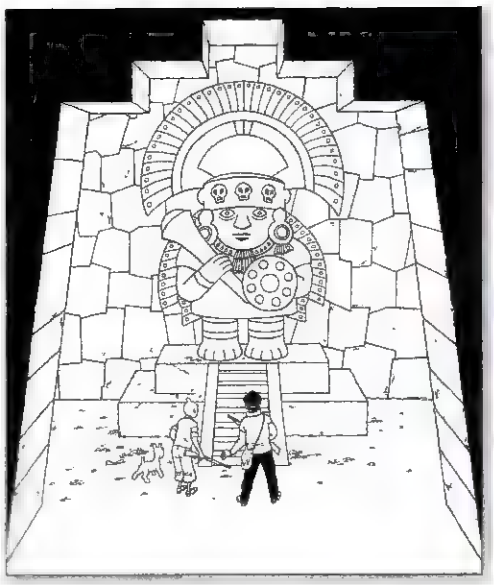
Pour finir, une autre image émerge de chez Mnémosyne, à savoir l'œuvre célèbre d'Edvard Munch, *Le Cri*, qui nous montre le visage rapproché d'un personnage difforme (notre *alter ego* !), terrifié à la vue de ce qui « monte » vers lui et qui est l'innommable. Il faut, naturellement, raison garder : le dessin d'Hergé est loin d'avoir la force traumatisante de la peinture de Munch (ce n'est en aucun cas, d'ailleurs, sa vocation) ! Nous ne sommes pas du tout au point de tension et de proximité auquel est arrivé le gnome du Norvégien (effrayé, qui plus est, par les lignes « dissolvantes » de l'univers). La « diagonale du fou », qui perce le paysage comme un cri perce le silence, est autrement plus incisive que la simple ligne de pente des armes de Tintin et Haddock, qui nous signifient seulement qu'ils n'ont pas baissé la garde. Si ces armes sont des objets apotropaïques[6] pour les héros, la balustrade du ponton, censée protéger du vertige le gnome de Munch est, à l'inverse, son meilleur guide pour l'Enfer.

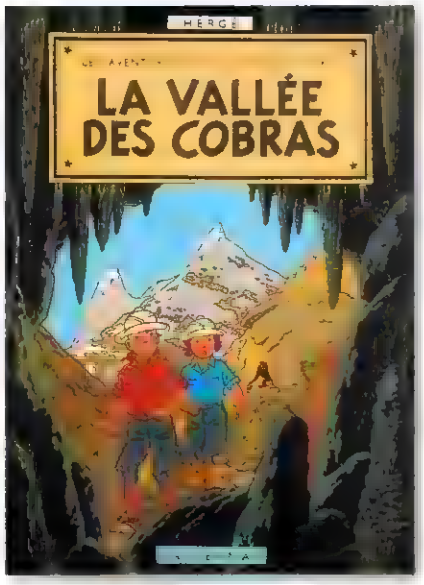
Bien que construit sur un schéma voisin de celui du *Cri* – œuvre métaphysique et métapsychique –, la couverture de *Vol 714 pour Sydney* a pour fonction première d'annoncer l'épreuve qualifiante que les héros vont devoir subir. La folie qui tourmente le génial mais terrible Munch, Hergé, d'évidence, a pris toutes les précautions pour n'y pas verser. Sa ligne claire, confortable,



Le Cri d'Edvard Munch, 1893, Nasjonalgalleriet, Oslo.

6 Un objet apotropaïque est destiné à écarter le mauvais sort, plus largement à déjouer le danger.





Dessin de couverture du premier numéro du journal *Tintin*.

même si elle est sujette parfois à de noirs passages (la montée au bûcher dans *Le Temple du Soleil*) que vont tempérer l'humour et la fantaisie, agit de la manière la plus salutaire qui soit. Quand elle instille l'inquiétude, c'est pour mieux faire de celle-ci le combustible à la chaleur duquel notre apaisement revient.

Pour boucler la boucle[7], on convoquera la « une » du journal *Tintin* du 26 septembre 1946. L'hebdomadaire, qui ouvre en fanfare avec *Le Temple du Soleil* (dont les décors doivent beaucoup à Edgar Jacobs), représente les héros de dos, face à une idole géante (configurée à partir d'une statuette péruvienne) qui leur barre le passage[8]. On ne passe pas. Tintin et Haddock ont franchi une porte ; ils sont armés, comme dans le souterrain de *Vol 714 pour Sydney*, mais bloqués. La situation n'est pas moins risquée sur la couverture de l'avant-dernier album de l'artiste, à ceci près que la « scène », qui a tourné de 180 degrés, ouvre sur l'inconnu, ce qui est, peut-être, plus impressionnant encore.

Voyez encore le reformatage de *La Vallée des cobras* (1956) qui repose sur le dispositif ayant fait ses preuves : l'approche inquiète. Quoi qu'il en soit, nous ne sommes pas loin de l'esprit de la couverture originale des *Cigares du pharaon* où Tintin se trouve pris entre deux feux.

Pierre Fresnault-Deruelle

7 L'idée nous a été soufflée par Bertrand Portevin.

8 Cette couverture du journal *Tintin* n'a pas été reprise pour l'album. Pourquoi ? Une analyse nous apprend que le style de l'idole incaïque dessinée par Jacobs participe du syncrétisme cultivé dans *Le Rayon U*. Hergé, pour la couverture de l'album *Le Temple du Soleil*, se règle alors sur une documentation précise. L'échelle des personnages et la nécessité de rendre les protagonistes plus visibles participent peut-être aussi de ce choix. Subsiste, toutefois, l'image d'un fond muré

Hergé, l'homme aux chats

C'est indéniablement grâce à Milou que les *Aventures de Tintin* ont du chien. Leur créateur, lui, préférait les chats, qui occupaient dans son quotidien une place de choix. Loin d'être anecdotique, cette paradoxale prédilection félinophile aide non seulement à tracer une ligne de partage entre Hergé l'auteur de bande dessinée et l'homme Georges Remi, mais aussi, par les ramifications du riche réseau symbolique associé au chat, à entrer dans le jardin secret d'un artiste polymorphe.

Georges Remi et son chat Zouzou à Céroux-Mousty en 1958

S'entendre comme chien et chat

De *Krazy Kat* (apprécié par Hergé à ses débuts) au *Chat* de Geluck, de Hercule, le comparse de Pif le chien, au « chat dingue » de Gaston Lagaffe, la bande dessinée fourmille de félins, si bien qu'un ouvrage collectif récent a pu y déceler un « personnage de BD incontournable[1] ». En comparaison, l'œuvre du père de Tintin se révèle, il faut bien le dire, plus discrète, manifestant à leur égard une forme de résistance qui – on le verra en fin d'article – n'est pas insignifiante pour autant. On déniche néanmoins les premiers minets connus d'Hergé dès ses collaborations à la presse pour la jeunesse scoute et catholique : un dessin accompagnant *L'Alouette*, récit publié dans *Le Blé qui lève* du 10 mai 1925 ; un emblème de patrouille stylisé dans le *Bulletin des chefs* des Belgian Catholic Scouts de mai 1926 ; ou encore une illustration pour *Mile*, un roman paru en septembre de la même année dans un autre périodique, *L'Effort*[2]. Aux débuts du *Petit Vingtième*, il illustre joliment la « Chanson du chat qui dort » de Tristan Klingsor (31 janvier 1929) et « Trois petits chats noirs » (14 mars 1929), mais c'est Evany qui représente « Les chats du cardinal » en couverture le 27 novembre 1930. Les premières *Aventures de Tintin* privilégieront quant à elles les animaux exotiques, ours de Russie ou lion du Congo – les chats se contentant d'entrer dans la composition peu ragoûtante d'un prétendu « pâté de lièvre » états-unien (*Tintin en Amérique*, p. 54).

En revanche, les *Exploits de Quick et Flupke, gamins de Bruxelles* déclineront, fût-ce occasionnellement, un bestiaire plus familier. On y croise notamment des chats de gouttière alors répandus dans les villes. « Vengeance » (*Le Petit Vingtième*, 2 juillet 1931) en montre quelques noctambules, mistigris coupables de nuisances

1 Voir Philippe Delisle (dir.), *Chats en cases. Entre histoire de la BD et histoire de l'animal*, Karthala, 2021. Voir aussi Julien Derouet, *Le Chat dans la bande dessinée*, Cheminements, 2011

2 Voir Philippe Goddin, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, Éditions Moulinsart, 2001-2011, t. 1, p. 102, 117, 130.

sonores qui relaient l'ancestrale vision des chats noirs « diaboliques ». « Superstition » (19 mai 1932) conforte également l'image du chat noir de mauvais augure. Mais, le plus souvent, les grippeminauds hergéens se lovent dans les représentations plus amènes du chat domestique. Dans « Simple emprunt » (9 avril 1931), les garnements ont besoin du bien-aimé compagnon de la concierge pour incarner, si l'on ose dire, l'accessoire d'une pièce de théâtre : « un chat noir… mort ». Heureusement, l'animal pressenti s'enfuit fissa à peine la requête formulée ! La famille de l'un des deux protagonistes possède pourtant elle-même un chat, puisque « Oreille musicale » (4 mai 1933) dépeint Quick à la recherche désespérée de son Minouche. Un miaulement l'alerte en vain : il ne s'agit que des grincements d'un violoniste approximatif – une assimilation déjà exploitée sous la forme d'une fugitive métaphore visuelle dans « Quick mélomane » (20 août 1931). Et lorsque le *ketje* vocifère ses vœux pour la nouvelle année à sa vieille tante, impassible, car dure d'oreille, le pacha d'icelle, spécimen plus coquet et bourgeois que ses congénères précédemment représentés, prend peur et s'enfuit, amplifiant en marge de la case le contraste comique de la scène (« Surdité », 7 janvier 1932)[3].

Fort d'avoir ainsi exploré le potentiel gaguesque de l'animal, Hergé va progressivement l'importer dans les *Aventures de Tintin*, à mesure d'ailleurs que celles-ci tendront à se sédentariser. Certes, cette touche féline demeure quantitativement modeste – 44 cases réparties dans neuf albums sur les vingt-deux de la série en couleur –, ce qui ne place les chats, selon le décompte d'Étienne Verrier, qu'au huitième rang des animaux les plus représentés dans la série, devant l'éléphant d'Asie, mais derrière les lamas (toujours fâchés), les chiens (sans compter Milou), les requins, les perroquets et surtout les chevaux (152 cases, grâce à leur fonction de monture)[4]. Ils reçoivent cependant un rôle bien déterminé : celui de répondant animal de Milou, dont l'interaction quasi humaine avec Tintin diminue peu à peu par souci de réalisme.

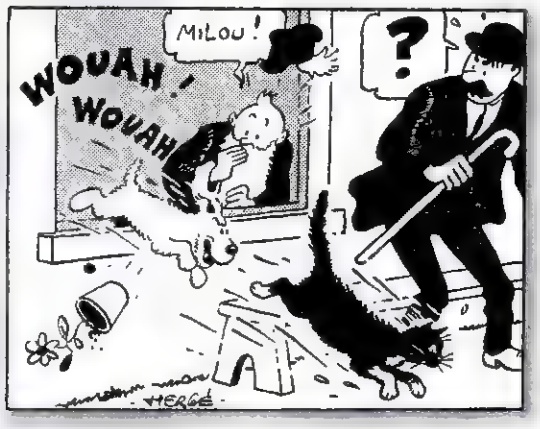
Le Petit Vingtième, 19 mai 1932
Les yeux humanoïdes du matou rappellent lointainement ceux de Félix le Chat

C'est en 1937, dans *L'Île noire*, qu'apparaît le premier duel entre un Milou blanc comme neige – petit rictus sadique en prime – et un noir matou à l'allure bien innocente. La scène, d'une seule case à la fin d'une double planche (p. 5 de l'édition en couleur), vise à susciter une tension narrative, puisqu'elle permet de démasquer, juste avant le tourner de page ou l'interruption hebdomadaire, un Tintin accosté incognito par

3 Le chat visible sur la couverture de la tardive compilation *Farces et attrapes* (Casterman, 1983) remplit la main de Johan De Moor, directeur artistique de cette réédition posthume

4 Étienne Verrier, « Les perroquets, Milou, le yéti et les autres : les animaux dans les aventures de Tintin », *Ethnozootechnie*, 88, 2010, p. 63. Verrier ne comptabilise en fait que 38 cases représentant un chat (ce qui, dans son classement, recale l'animal à la 9e place). Dans *Le Zoo de Tintin* (hors commerce, 2011), Bernard Meysonnet distingue quant à lui le chat siamois des autres chats et arrive, en additionnant les deux entrées, à un total de 41 vignettes. Ces légers décalages avec mon propre inventaire relèvent sans doute du comptage ou non de dessins [illegible] que (très) partiellement.

les Dupondt qui lui cherchent noise. Mais elle a aussi valeur de *running gag*[5] : on sait les relations de Milou avec les autres espèces conflictuelles, depuis un traumatisme fondateur dans *Tintin au pays des Soviets* où, se glissant maladroitement dans la peau d'un tigre (un gros chat, donc !), il devenait la risée d'une basse-cour hilare. Au seuil de *Tintin au Congo*, face à un perroquet persévérant, s'était conforté ce complexe d'un chien à la fois matamore et pleutre, parfois hargneux. Interrogé à ce sujet dans l'émission *30 millions d'amis* en 1978, Hergé le reconnaîtra d'ailleurs volontiers : « Quant au rapport de Milou et des autres animaux, je m'aperçois, en y réfléchissant, que Milou est souvent agressif à leur égard[6]. »



Le premier chat des *Aventures de Tintin* dans *L'Île noire*

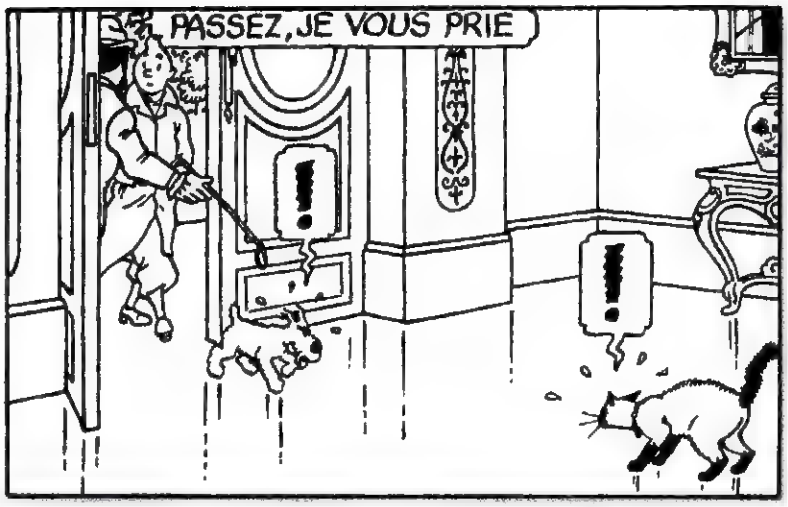
Le chien en donnera une nouvelle preuve dans *Les 7 Boules de cristal* (p. 24), où il fait courir Tintin, aux sens propre et figuré, puisque son maître croit pister l'auteur de l'attentat contre M. Hornet, alors que le fox ne chasse qu'un chat noir. Lequel se réfugie sur un arbre, d'où l'on voit en plongée le vaincu trépigner sur place. « Tout ça pour un vulgaire chat !... » tempête Tintin. Peut-être, mais ce chat aura permis, une nouvelle fois, d'associer suspense et comique. On verra ponctuellement d'autres chats noirs émailler les *Aventures* ultérieures, parfois aux prises avec Milou, parfois non[7], mais la mésaventure du (petit) mâtin et du matou dans le parc du musée d'histoire naturelle résonne surtout avec une autre confrontation malheureuse au début des *7 Boules de cristal*, destinée quant à elle à une plus durable fortune.

C'est en effet à l'arrivée de Tintin au château de Moulinsart – où il ne vit pas encore – que débute l'animosité de Milou envers le chat siamois, maître de céans (p. 4). Si l'on en croit les semblables points d'exclamation qu'ils expriment lors de leur rencontre, chacun des deux est animé de la même stupeur, qui se transforme bientôt en hostilité réciproque. Mais d'où cet animal jusqu'alors invu sort-il ? Jacques Langlois remarque l'incertitude planant sur son apparition : « Un mauvais

5 Cette intrusion d'un chat à l'échelle d'un gag est représentative de l'humour « modulaire » d'Hergé. On en trouve un témoignage plus ou moins contemporain dans l'une des « Idées à intercaler » qu'il jette sur le papier pour *Le Stratonef H.22* : « Le singe n'a peur de rien : chat. » (*L'Univers d'Hergé*, t. 6, Casterman / Rombaldi, 1988, p. 39) L'idée sera concrétisée sous une forme ironique dans *Cœurs vaillants* du 21 novembre 1937 (en album dans *Le Testament de Mr Pump*, p. 26)

6 *30 millions d'amis*, Télévision française 1, 29 juillet 1978.

7 Le schéma se répète dans la version couleur des *Cigares du Pharaon* (p. 18), où la course-poursuite permet toutefois à Tintin de découvrir que le poutre qui l'héberge abrite un trafic d'armes (dans la version en noir et blanc, Hergé nous révélait un Milou gourmand attiré par des biscuits, mais en 1955, date de la refonte, cette anthropomorphisation du comparse n'est plus de mise). *Le Temple du Soleil* (p. 7) montre un autre chat noir à la patte marine, mais sans Milou. Sur le *Pachacamac*, sa présence couvre celle, clandestine, de Tintin. Les lecteurs du journal *Tintin* des 23 et 30 janvier 1947 ont d'ailleurs eu droit à une scène beaucoup plus développée dans laquelle le héros interagit avec le chat qui l'effraie, puis manque de le démasquer. D'autres chats noirs encore, mais purement décoratifs ceux-ci, peuvent être repérés dans *L'Affaire Tournesol* (p. 38, B et 50, C4)



Rencontre peu diplomatique dans *Le Soir* du 29 décembre 1943. Le félin ne fuira pas son poursuivant, mais Nestor contre lequel Milou viendra buter (voir la couverture de ce numéro).

esprit exclurait d'emblée l'hypothèse d'une cohabitation entre un Raminagrobis et des maîtres qui s'appelleraient Loiseau, mais il faut bien admettre que si le chat n'apparaît pas dans *Le Secret de La Licorne* ni à la fin du *Trésor de Rackham le Rouge*, rien ne dit non plus que ce minou si racé soit l'acquisition de ce nouveau riche de Haddock[8] ! » Qu'il n'eût certes pas dépareillé la quincaillerie des antiquaires n'empêche cependant pas qu'il naisse au récit pour faire système avec l'embourgeoisement soudain du capitaine en *gentleman farmer*. Pour neutraliser Milou, aussi, auquel l'extension contemporaine de la famille de papier fait perdre son statut privilégié d'unique second, en vertu d'une subtile dialectique que décortique Pierre Bénard. Le chat se présente d'abord comme l'opposé du fox : « Masqué de noir, dénué du don de la parole, clos sur son animalité, silencieux et rusé, il forme un contraste absolu avec le remuant petit chien. » Mais aussitôt, ce face-à-face induit une certaine déchéance du Sancho Pança à poils ras : « Confronté au siamois, qui, lui, n'est rien que chat, Milou redevient chien, chien à part entière, délogeant et coursant, non sans risque pour lui-même, l'ennemi juré de sa race[9]. »

Les déboires que connaîtra Milou avec ce chat structureront l'espace domestique de Moulinsart autour de l'escalier d'honneur. À l'issue d'une première course-poursuite virevoltante – qui révèle au passage la virtuosité du majordome – et un corps-à-corps rejeté hors champ, à l'instar des escarmouches dans le théâtre classique, le chat, narquois, humilie Milou (p. 4-5). Lorsque, après les péripéties du musée d'histoire naturelle, Tintin regagne le château, Milou tente un deuxième assaut, mais le siamois le tient en respect : cette fois-ci, le chien ne courra pas à l'affrontement (p. 25-26). À la fin de l'album (p. 50-51), il reviendra cependant à la charge – « Veux-tu, une fois pour toutes, laisser ce chat tranquille[10] ?… » lui ordonne son maître –, mais à

8 Jacques Langlois, « Entre chat et chien », *Le Point* hors-série *Les Animaux de Tintin*, 2008, p. 78. Thomas Sertillanges considère pour sa part que ce chat est le chat du château, qui « a pris place des meubles, comme Nestor » (*La Vie quotidienne à Moulinsart*, Hachette, 1995, p. 56).

9 Pierre Bénard, *Mille sabords ! Mon beau château !*, Sépia, coll. « Zoom sur Hergé », 2021, p. 83-84.

10 La réaction de Tintin (« une fois pour toutes ») montre le caractère structurant de l'itération. Dans le journal *Tintin* du 3 octobre 1946, les lecteurs n'avaient pas forcément en mémoire les occurrences précédentes publiées dans *Le Soir* deux ans auparavant, mais la scène faisait écho à une séquence abandonnée pour l'album opposant Milou à un perroquet. Tintin s'exclamait alors : « Vas-tu, oui ou

nouveau il échouera, sur le sol, en même temps que l'armure qu'il précipite dans sa chute (p. 52). On observe là un bel exemple de variation cocasse autour d'une même cellule gaguesque, et la cohésion qu'assure cette chaîne comique s'ajoute au procédé de reprise graphique qui, selon l'éclairante analyse de Pierre Fresnault-Deruelle s'appuyant précisément sur ces scènes d'arrivée à Moulinsart, font des *Aventures de Tintin* un « feuilleté de réminiscences[11] ».

Le pli, donc, est pris, et le chat de Moulinsart est désormais installé dans le château comme dans la série. L'*incipit* de l'album suivant, *Objectif Lune* (p. 2), en offre une piqûre de rappel au détriment du pauvre Milou, qui dégringole derechef dans l'escalier[12]. Rebelote encore dans *L'Affaire Tournesol* (p. 4), sans que l'on sache au juste si c'est le « satané » canin poursuivant le siamois ou les expérimentations de Tournesol qui brisent le précieux miroir florentin du capitaine. Dans ce même album se manifestent cependant les premiers signes de complicité entre les deux animaux lorsqu'ils ressentent en même temps les effets des ultrasons (p. 11). Ce traumatisme commun semble les avoir soudés, puisque les voici compères réunis, dans la sérénité et même avec le sourire, dans la dernière case de l'album (p. 62). Cette réconciliation, certes, ne sera pas confirmée immédiatement : dans *Coke en stock*, on ne voit guère le chat de Moulinsart que quand Milou n'y est pas (p. 29) et *Tintin au Tibet* se déroule entièrement hors du château. Pour que leur inimitié s'inverse définitivement, il faut donc attendre *Les Bijoux de la Castafiore*, un huis clos « à domicile » dont la couverture consacre même le chat aux côtés de Milou, tous deux réfugiés sous le piano.

Toutefois, cette visibilité inédite et cette promiscuité imposée à l'échelle d'un album entier ne sont guère exploitées dans le récit. Rares en effet y sont les vignettes où le chat apparaît. On le voit fugacement miauler d'aise ou opiner du chef aux quelques mots d'esprit que laisse encore échapper, à sa seule intention, son nouveau comparse (p. 6, 9), alors que ce dernier ne discourt plus guère dans ses interactions avec « ces bêtes qui parlent », c'est-à-dire, à l'image des perroquets, les humains. Le chat se rappellera occasionnellement à nous, intrigué ou apeuré par le fauteuil roulant du capitaine Haddock (p. 20 et 54) ainsi que dans la toute dernière case (p. 62), mais force est de constater que son rôle se réduit à la portion congrue : dénué de la valeur fonctionnelle qui l'opposait comiquement à Milou, il n'est plus qu'un élément du décor qui, ligne claire oblige, ne doit pas venir alourdir trop systématiquement les dessins. L'inflexion est nette, alors que le rôle central joué par l'escalier de Moulinsart dans cet album aurait pu en faire l'objet de gags récurrents.

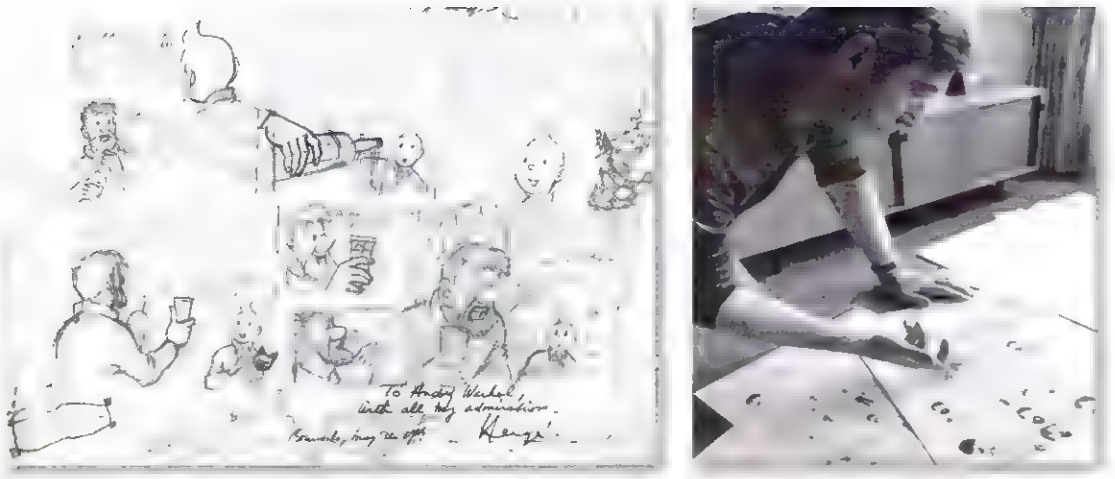
On retrouvera le chat plus présent à l'entame de *Tintin et les Picaros*, caressé par Tintin – marque jusqu'alors inédite de dilection qui achève pour certains commentateurs la « régression » de Milou, égalé, voire doublé par son concurrent[13] –, puis apeuré par les effets du

non, laisser ce chat tranquille ?... L'expérience du hérisson ne t'a donc pas suffi ?... »

11 Pierre Fresnault-Deruelle, *Hergé ou le secret de l'image*, Éditions Moulinsart, 1999, p. 113 ; Jean Rime, « Hergé humoriste », *Hergé au pays des Helvètes*, 10, 2018, p. 50.

12 De part et d'autre du changement de page, cette séquence voit se succéder, selon un schéma familier à Hergé, un suspense (inquiétude des personnages devant l'aboiement de Milou) puis un gag (la chute proprement dite). Si le premier transpose une idée d'Albert Weinberg, le second, qui relie mieux la scène aux *7 Boules de cristal*, constitue un développement propre à Hergé (voir Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Flammarion, 2002, p. 320-321).

13 Voir Philippe Ratte, *Tintin ou l'accès à soi*, Ginkgo Éditeur, 2015, p. 125, 129, 134, 159



La comparaison du crayonné (offert à Andy Warhol) et de l'encrage de la première planche de *Tintin et les Picaros* montre qu'Hergé n'a eu l'idée de placer le chat dans les bras de Tintin qu'en esquissant le dernier strip, ce qui l'a obligé à adapter les deux vignettes précédentes. Cet enrichissement né du dessin a engendré le gag du chat s'enfuyant, encore à peine ébauché sur la dernière case crayonnée.

whisky sur le capitaine (p. 1-2). Il apparaît ensuite curieux et inquiet à l'arrivée des journalistes (p. 6), et effrayé avec Milou par la colère du capitaine (p. 10). Le voici donc sismographe de tout événement venant troubler le calme de Moulinsart. Il y a fort à parier qu'il aurait continué à jouer ce rôle dans *L'Alph-Art*. Lorsque la télévision retransmet une explosion, il suffit qu'Hergé écrive furtivement « chat + chien » pour que l'on s'imagine la clausule gaguesque des deux animaux effarouchés par la détonation (planche 6) ; et, sur l'esquisse de la planche suivante, c'est entouré du chat et de Milou que Tintin découvre le fameux H en plexiglas…

Comme le montre ce parcours, le chat de Moulinsart s'avère le symptôme d'une double métamorphose, interne et externe, perceptible dans les *Aventures de Tintin*. D'une part, la geste originelle du globe-trotter sans attache se replie autour d'une famille de papier ancrée au château. Il ne saurait être fortuit que le siamois s'y introduise au moment précis où Haddock endosse le costume de propriétaire ; et si Milou se montre d'abord réfractaire à son encontre, c'est qu'il faudra encore patienter avant que Tintin n'y pose à son tour ses valises, lorsque débute avec *L'Affaire Tournesol* ce que Frédéric Soumois a appelé le « cycle domestique » d'Hergé[14]. Or ce cycle est lui-même tendu entre l'aspiration à une tranquillité qui conduirait à la gentrification puis à la négation de l'aventure et la curieuse entropie qui fait de Moulinsart le théâtre d'incessants dérangements, salutaires pour l'économie du récit. S'il ne s'aventure jamais à l'extérieur de la demeure, même dans le parc, le chat, délogé par un chien comparable à un (mi-)loup dans la bergerie, s'impose comme le régulateur de cette indispensable instabilité : ainsi que le relève finement Pierre Bénard, il « porte en lui le symbole de ce que Moulinsart pourrait ou devrait être : un refuge du calme, une douce demeure où l'on ronronne en savourant un bon whisky », mais il incarne dans le même temps l'illusion de cette utopie ramenée au « farniente interdit », de cette « aspiration toujours déçue aux blandices d'une existence végétative[15] ». En somme, Milou chassant le chat peut être regardé comme le baroud d'honneur du reporter face au risque d'être assigné à résidence. Dès lors que

14 Frédéric Soumois, *Dossier Hergé*, Jacques Antoine, [illegible], p. 124.

15 Pierre Bénard, *op. cit.*, p. 84.

l'animal et son maître apprivoisent cette nouvelle condition, les relations se pacifient, la tension narrative s'apaise, voire l'aventure s'affadit. Les espèces animales, dans leurs différences comme dans leurs interactions, reflètent ainsi l'inscription sociale des personnages humains, et l'utilitaire compagnon du journaliste se trouve confronté au souci d'aristocratique distinction du capitaine devenu *landlord*[16].

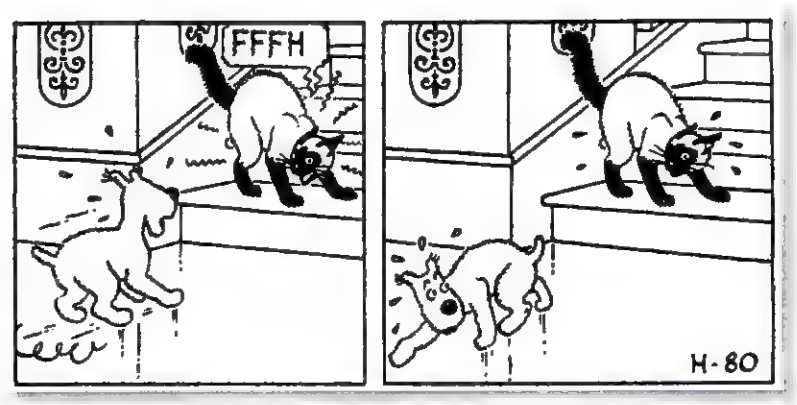
D'autre part, et corrélativement, cette évolution suit l'histoire culturelle des représentations du chat. L'historien Éric Baratay souligne ainsi que « les félins des premiers albums sont [...] communs, noirs, semblables à ceux de gouttière et chassés sans vergogne par Milou, comme résultant de la mauvaise presse des chats, bien ancrée en Occident depuis la fin de l'Antiquité. Et ce n'est pas un hasard si un vrai chat de compagnie apparaît, sous les traits d'un siamois, au château de Moulinsart, l'aristocratie des Temps modernes ayant inventé cette catégorie avec des races exotiques importées[17]. » De manière plus générale, interprète l'historien, leur duel transformé en duo traduit un changement dans le rapport aux animaux durant le XX^e^ siècle, où une imagerie – je dirais même plus : une ménagerie – marquée par la violence cède la place à une volonté de symbiose. Hergé était d'ailleurs conscient de cette mutation des sensibilités, puisqu'il confessait à la fin de sa vie, devant les caméras de *30 millions d'amis*, du « remords » pour les affres qu'il avait fait subir aux animaux, dans *Tintin au Congo* notamment : il lui paraissait autrefois « naturel » de dessiner de cruelles scènes de chasse, lorsqu'« on massacrait les animaux avec joie » partout dans la culture populaire ; « petit à petit », reconnaissait-il, « j'ai éprouvé du respect d'abord pour l'animal, et ensuite de l'amour pour l'animal ». Dans la mesure où cette relation jadis agressive de l'humain à l'animal reposait sur la vision d'une férocité intrinsèque aux bêtes, son évolution s'observe jusque dans le traitement d'une espèce aussi commune que le chat.

Cette variation doit aussi se comprendre dans la transformation parallèle de Milou : au début de la série, analyse Éric Baratay, il fait exception en tant qu'animal de compagnie, alors que l'immense majorité des individus de son espèce sont des chiens errants ou des chiens de travail. Milou est en quelque sorte humanisé, mais sa singularité s'atténuera au fil du siècle. Il recouvrera alors une certaine animalité – dont témoigne par exemple la transformation de l'amateur de biscuits en traqueur de chat d'une version à l'autre des *Cigares du pharaon* – en même temps que les chiens réels à vocation utilitaire évolueront vers le modèle aujourd'hui dominant du chien de famille. Un basculement que l'on peut dater précisément des années 1950, soit contemporain de *L'Affaire Tournesol*[18]. À ce moment-là, Milou est donc ramené à une infamante normalité. Les querelles avec le chat de Moulinsart reflètent à la fois ce retour à l'état de nature et la peur

16 Cette division sociologique et symbolique est conforme à la réalité statistique de la seconde moitié du siècle. Voir François Héran, « Comme chiens et chats. Structures et genèses d'un conflit culturel », *Ethnologie française*, 18/4, 1988, p. 325-337.

17 Éric Baratay, « Tintin et les animaux, symbole de l'évolution occidentale », dans Michel Porret, Olivier Roche *et al.* (dir.), *Tintin aujourd'hui*, Georg, 2021, p. 157. Cf. *Tintin c'est l'aventure*, 11, février 2022, p. 42-44.

18 Voir Éric Baratay et Philippe Delisle (dir.), *Milou, Idéfix et Cie. Le chien en BD*, Karthala, 2012 (p. 136 pour la datation). L'évolution du statut du chien bédéique suit celle du rapport aux chiens réels, mais cette dernière est aussi – c'est l'une des hypothèses du livre – favorisée par la célébrité d'animaux fictionnels singuliers, à l'instar de Milou.



Milou a appris à ses dépens à ne pas échauder le chat ! *Le Soir*, 20 mars 1944.

d'un déclin, avant que ne s'instaure l'acceptation d'une forme d'égalité. Celle-ci est favorisée par des « cultures félines » elles aussi historicisées, les chats tendant à s'humaniser et à dériver vers la relative indistinction actuelle de « chatchiens », animaux de compagnie érigés en amis et supports d'identification[19].

Situé historiquement au point de renverse de cette évolution, le siamois de Moulinsart, néanmoins, demeure anonyme, ce qui montre qu'en dépit d'une dignité animale semblable à celle de Milou, il n'accède pas pleinement au statut de personnage dans le fonctionnement des récits – condamné de surcroît, depuis la pacification, à n'exister que comme indicateur d'une absence d'aventure que le capitaine retraité idéalise jusque dans l'espace d'*On a marché sur la Lune* (p. 54) : « Moi qui rêvais justement que j'étais à Moulinsart avec mon chat sur mes genoux… et au lieu de ça… » Un rêve anti-tintinesque proche, en réalité, de celui de Georges Remi en privé.

Un « homme à chats »

Pourquoi avoir doté Tintin d'un compagnon canin ? À Bernard Pivot, Hergé livrait une explication pratique : « Pour voyager, je crois qu'un chien, c'est encore le meilleur animal. Il est difficile de voyager avec un éléphant, ou même avec un chat, ça devient difficile. Alors un chien[20]. » Cette justification par défaut prête toutefois à s'interroger. Tintin aurait très bien pu voyager, comme tous les reporters, sans animal du tout. Milou, au départ, n'est pas tant nécessaire à la fiction racontée qu'à l'art de raconter cette histoire. Voué à animer le protagoniste, il sert d'éperon comique, de partenaire de jeu et d'interlocuteur, ainsi que, pour le lectorat enfantin, d'*objet transitionnel* chargé affectivement : une fonction d'adhésion émotionnelle dans laquelle le chien le disputerait avec le chat, comme le suggère la curieuse formulation « même avec un chat », et comme le montre par la négative l'embarras d'Hergé face au souhait de *Cœurs vaillants* d'une série plus adaptée au modèle chrétien de la famille nucléaire « où le héros aurait un père et une mère et un petit chien ou un petit chat[21] ». Milou, tout comme l'insolite Jocko, est donc le produit d'une négociation : son cahier des charges exige qu'il soit en quelque sorte un chat de substitution, certes plus adapté aux pérégrinations d'un célibataire et doué d'un potentiel corrosif, mais coupé aussi peu que possible de la mignonnerie féline alors moins à la mode.

19 Voir à ce sujet l'essai innovant d'Éric Baratay, *Cultures félines (XVIIIe – XXIe siècle). Les chats créent leur histoire*, Seuil, 2021, qui défend l'idée d'une inflexion non seulement des représentations de l'animal, mais également des animaux eux-mêmes, due à leur interaction avec les hommes

20 Apostrophes, 5 janvier 1979

21 Entretien d'Hergé avec Benoît Peeters et Patrice [illegible] dans Benoît Peeters, *Lire Tintin*, Les Impressions nouvelles, 2007, p. 255

Cependant, l'étrange hypothèse « même avec un chat » trahit aussi une préférence spontanée d'Hergé pour cet animal, que son épouse claironnera sans détour : « Georges n'aimait pas les chiens. En revanche, il adorait les chats [...][22]. » L'opposition est peut-être un peu tranchée, car Hergé ne nourrira aucune aversion pour les chiens, mais il expliquera son inclination ailurophile par une proximité remontant à sa prime jeunesse : « J'adore les chats. [...] Je n'ai pas été habitué aux chiens. Depuis ma plus tendre enfance, j'ai toujours eu des chats. [...] Je les aime beaucoup. Les chiens aussi, mais enfin, je suis un "homme à chats"[23]. » Il en concevra même une forme de philosophie personnelle : « Mon rêve de bonheur ? Une femme, des amis, des tableaux, de la musique... et des chats[24] ». Lui demande-t-on enfin en quoi il aimerait se réincarner ? « En chat siamois, par exemple ! Mais dans une famille où on aime les chats[25]... »

Hergé, Thaïke sur l'épaule : une posture dans laquelle il se représentera volontiers

Cet idéal domestique correspond effectivement à une existence peuplée de chats[26]. Les parents de Georges Remi étaient propriétaires d'un Minouche que l'on retrouve, on l'a vu, dans *Quick et Flupke*. À son mariage avec Germaine, le couple adopte un petit Pouss noir[27]. En 1938, un de leurs amis, Philippe Gérard – dont la chatte vient de mettre bas une portée de chatons – offre aux Remi Poupette, une ravissante petite siamoise que son nouveau propriétaire s'amuse à promener en laisse[28]. Lorsque, l'année suivante, le royaume de Siam prend le nom de Thaïlande,

22 Propos recueillis dans Eddy Surmont, « Dix ans après, Hergé l'immortel. Germaine se souvient », *Le Soir*, 3 mars 1993. Sa seconde épouse Fanny dira à peu près la même chose : « Certains se sont étonnés qu'à Tintin, Hergé ait donné un chien pour compagnon, alors que lui avait une nette attirance pour les chats. » (Témoignage de Fanny Remi, dans Philippe Goddin, *Hergé et Tintin reporters du Petit Vingtième au journal Tintin*, Le Lombard, 1986, p. 248).

23 Entretien avec Jacques Mercier, *Quatre à quatre*, 7 janvier 1979, transcrit dans *Hergé nous dirait même plus*, hors-série des *Amis de Hergé*, 2010, p. 35.

24 Version préparatoire du questionnaire de Proust, publiée dans *Hergé. Correspondance*, éd. Édith Allaert et Marc Bertin, Duculot, 1989, p. 177

25 Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, édition définitive, Casterman, 1989, p. 129.

26 L'inventaire des chats d'Hergé le plus complet se trouve dans Philippe Goddin, *La Malédiction de Rascar Capac*, t. 1, Casterman/Éditions Moulinsart, 2014, p. 18. Voir aussi Cédric Vaysse, *Hergé et les chats*, document hors commerce, 2021

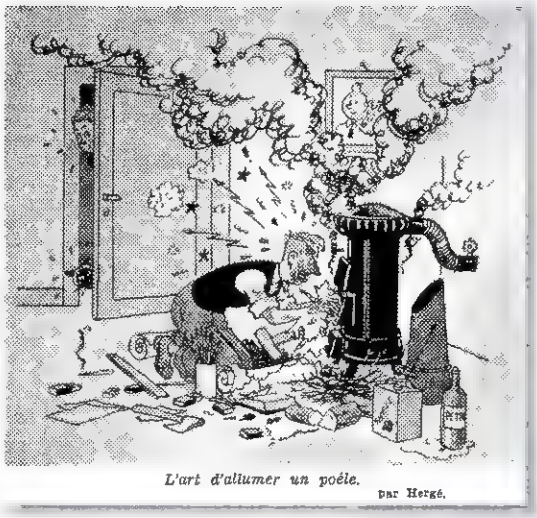
27 « Pouss » est un décalque du flamand *poes* (minou). Dans leurs *Exploits*, Quick et Flupke s'adressent d'ailleurs aux chats à coups de génériques « PouPouss » ou « PoussPoussPouss ».

28 Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, *op. cit.*, p. 155 ; Huibrecht van Opstal, *Tracé RG. Le phénomène Hergé*, Lefrancq, 1998, p. 109.

la chatte est rebaptisée Thaïke[29], « petite Thaï », sur la suggestion d'un autre proche, Paul Jamin.

L'animal, devenu le chouchou du foyer, sera notamment du voyage lors de l'exode en France au moment de l'Occupation. Malgré les intempestifs miaulements de Thaïke, apparemment jalouse de la présence de la petite nièce de ses patrons dans la voiture, elle fait sensation lors d'une étape dans une abbaye proche de Bruges, reconnaissance qui scelle par-delà la dureté de l'épreuve partagée un lien indéfectible entre ses maîtres et elle, comme Hergé s'en ouvrira à Zhang Chongren (Tchang Tchong-jen) le 15 février 1977 : « Et je me souviens encore avec émotion de la gentillesse du Père Lou caressant notre chatte et nous félicitant de ne pas l'avoir abandonnée. L'intérêt qu'il portait à ce petit animal, emporté malgré lui dans la tourmente de la guerre, nous émut au-delà de toute expression. Et je ne l'ai pas oublié[30]. »

Conséquence pour l'œuvre : c'est lui, ou plutôt elle, qui servira bientôt de modèle au chat de Moulinsart. Si l'on suit cette filiation, le siamois du capitaine Haddock serait donc une femelle. Voilà qui éclaire sous un nouveau jour les simagrées d'amour-haine avec Milou[31] ! De fait, un rapport étroit s'installe entre Germaine et l'animal, dans lequel elle transfère peut-être un désir de maternité inassouvi (un journaliste de passage en 1943 décrit la petite chatte comme « sa "fille"[32] »), ou auquel elle tend même à s'identifier, en particulier au moment de la crise conjugale que traversent bientôt les Remi. « De chat sauvage que j'étais, je suis devenue chat d'appartement. Or, tu n'ignores pas que ces derniers se défendent beaucoup moins bien[33] »,



Ce dessin d'Hergé, accompagnant un reportage à son domicile paru dans *L'Avenir* du 10 octobre 1943, illustre à la fois les propos tenus dans l'interview – le profond « tourment » que lui causerait l'image d'un poêle – et la narration de la rencontre inféchie par l'entrée de « Madame Hergé » et du chat

29 Telle est la graphie qui s'est imposée auprès des biographes. Mais Hergé a pu écrire le nom de manière plus exotique, comme le prouve une rare dédicace signée par le dessinateur « HERGÉ et HERGÉE [Germaine Remi], et Thaï-K'hé » (vente Artcurial, 24 mai 2014, lot 8). Et il n'applique pas systématiquement le diminutif, comme dans une lettre de mai 1948 évoquant son possible exil en Argentine : « Ma femme veut bien me suivre partout, à condition que Thaï nous accompagne… » (Citée dans Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, 2007, p. 419). Ces variations suggèrent que la désignation du chat oscille entre l'appellation générique et le nom individualisé

30 Sur cet épisode, voir Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, *op. cit.*, p. 166. Cf. Numa Sadoul, *op. cit.* p. 130 ; Philippe Goddin, *Lignes de vie*, *op. cit.*, p. 260

31 Pour autant que Milou, dont le nom était le diminutif de la première petite amie de Georges Remi, Marie-Louise Van Cutsem, soit bien un mâle… Jacques Langlois (art. cit., p. 79) voit quant à lui dans l'originelle inimitié des deux bêtes une transposition du différend qui, durant la guerre, aura opposé Hergé à Philippe Gérard.

32 « Ainsi parla Hergé jusqu'au moment où pénétrèrent dans la pièce où nous nous tenions, Madame Hergé et sa "fille", la chatte angora Thaï [*sic*], baptisée par Jam, qui tint cette délicate grignoteuse de riz et de poisson sur les fonts baptismaux ! » (Bob Collet, « Nos caricaturistes, III. L'ami des enfants : Hergé », *L'Avenir*, 23 octobre 1943, p. 2).

33 Lettre citée dans Jean-Marie Apostolidès, *Dans la peau de Tintin*, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 232. L'auteur en déduit que « le siamois est l'animal d'identification de Germaine, son totem

confie-t-elle en 1947 à son époux, exprimant ainsi la périlleuse routine dans laquelle leur couple s'est carré. Et d'espérer, l'année suivante, meurtrie par une incartade de son mari, avoir la force d'être encore heureuse: « Être comme [...] ma jolie chatte, un beau vase plein de fleurs, un oiseau qui passe. Le bonheur est en nous[34]... » Georges, de son côté, manifeste une tendresse désolée de manière également détournée: « Caresse Thaïke », lui écrit-il le 5 juillet 1948 depuis la Suisse. Quatre ans plus tard, alors que Germaine est en convalescence après un accident de voiture, la siamoise demeure sa plus constante alliée: Thaïke « vit les plus beaux jours de son existence de chatte. Passe ses jours et ses nuits à se faire les ongles sur le lit de Germaine[35]. » Il s'agit de la dernière mention répertoriée de Thaïke, qui aura dû, à la fin de sa vie, partager les cajoleries de ses maîtres.

En effet, dès lors que le couple, provisoirement rabiboché, tente de panser les plaies en achetant une maison de campagne à Céroux-Mousty, leur propriété grouille de félins. Leurs petits noms? « César, Zouzou, Minou, auquel il faut ajouter un chien, Ninotchka... + des poules, des lapins et deux grillons[36]... » Selon les années, ils se croisent avec d'autres chats, des Minou (anciennement Moïse), Mirzou, Pitt, Ghandi, Mistigri, et autres Charlotte ou Emily... « Ma femme et moi adorons les chats, confie-t-il au magazine *Chez nous* en 1959. Nous en avons toute une série. Dix, je crois... Les chats malheureux du voisinage doivent savoir qu'ils peuvent venir chez nous, car on en voit de plus en plus fréquemment qui poussent une pointe jusqu'à la maison et qui s'y installent[37]. » À cette époque, sa distraction favorite consiste en « promenades solitaires » dans les bois environnants. « Solitaires, ou du moins, avec pour seul(s) compagnon(s) un ou deux de mes nombreux chats qui me suivent comme... Milou suit Tintin[38]. » Il leur prodigue tous les soins nécessaires, et offre même en 1960 à son vétérinaire, pour le remercier de son dévouement, la maquette de *La Licorne* qu'il avait fait réaliser pour dessiner l'épopée du chevalier de Hadoque[39].

Georges Remi, désormais propriétaire d'une ancienne ferme, et Thaïke, vers 1950

en quelque sorte » (p. 173).

34 Lettre de Germaine Remi à Marcel Dehaye, 27 août 1948

35 Lettre d'Hergé à Alice et José De Launoit, 23 mai 1952, citée dans Philippe Goddin, *Lignes de vie*, *op. cit.*, p. 505

36 Interview citée (sans date) dans Dominique Maricq, *Hergé côté jardin*, Éditions Moulinsart, 2011, p. 118.

37 Interview d'Hergé par N. C., *Chez nous*, 27 août 1959, reprise dans *Les Amis de Hergé*, 72, automne 2021, p. 47. Germaine confirmera ce décompte: « [...] à une certaine époque, on en a eu dix... » (Propos recueillis dans Eddy Surmont, art. cit.).

38 *Femmes d'aujourd'hui*, mars 1957, repris dans *ADMH* (revue des Amis du Musée Hergé), 7, 2014, p. 13.

39 Voir Dominique Maricq, « Les potins du Musée », *ADMH*, 17, 2018, p. 8

Hergé et son chat Mistigri à Céroux-Mousty en 1958.

Après sa rupture avec Germaine, les félins sont également rois dans les successifs logements ucclois où il emménagera avec sa compagne puis seconde épouse Fanny. « Nous adorions les chats », se souviendra spontanément celle-ci lorsqu'on l'interrogera sur leurs passions communes[40]. Dès les années 1970, Hergé met progressivement son travail en veilleuse, mais Georges Remi aime toujours à se promener « au milieu des chats enthousiastes bondissant sur le gazon[41] ». En 1979, leur quotidien est partagé par quatre petits compagnons – ce qui n'est « pas beaucoup[42] », dixit Hergé. Ils ont noms Bacchus, au nez rouge comme s'il avait bu, Polo, Zaza ou encore Kang-Hi (ou Khang-Hi), un nouveau siamois auquel son protecteur vouera « une véritable passion » et « dont il disait qu'il était beau comme un vase chinois[43] ». Lorsqu'il filera à l'anglaise, ses propriétaires placarderont dans les environs des avis de recherche… De guerre lasse, Hergé se laissera convaincre d'adopter un lévrier whippet en remplacement. Mais cette perte l'attriste, au point de s'en ouvrir dans sa dernière lettre à Tchang[44]. Kang-Hi ne sera retrouvé que plusieurs mois plus tard, errant tristement à proximité des poubelles d'un commerce. Cette tragi-comédie fut même « l'une des dernières aventures de la vie de Hergé[45] ».

40 « Le témoignage de Fanny Rodwell », propos recueillis par Tristan Savin, *Lire*, hors-série *Tintin Les secrets d'une œuvre*, 2006, p. 75

41 Correspondance Hergé – Robert Poulet, 1980 citée dans Philippe Goddin, *Lignes de vie*, *op. cit.*, p. 955,

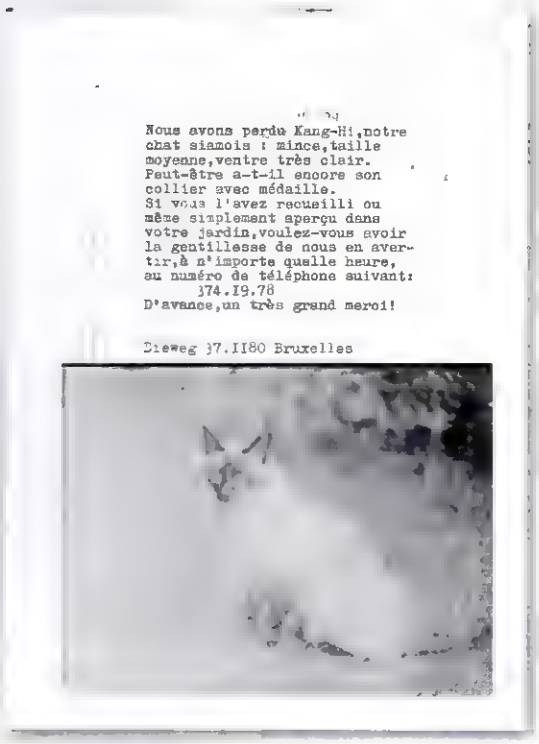
42 *Quatre à quatre*, entretien cité, p. 35

43 Propos de Fanny Rodwell recueillis par Pierre Vandamme, *Télérama*, hors-série *Tintin L'intégrale*

continue, 2002, p. 71 ; on se souvient que Germaine comparait semblablement Thaïke, et elle-même, à un « beau vase plein de fleurs ». Sur ces chats de l'âge mûr, voir aussi Benoît Mouchart et François Rivière, *Hergé. Portrait intime du père de Tintin*, Robert Laffont, 2011, p. 231.

44 Lettre d'Hergé à Zhang Chongren (Tchang Tchong-jen), 24 octobre 1981, transcrite dans *Hergé. Correspondance*, *op. cit.*, p. 61. Dans cette lettre, Hergé graphie le nom de son chat « Khang-Hi », tandis que l'avis de recherche annonce la disparition de « Kang-Hi ». Les biographes adopteront parfois d'autres variantes encore.

45 Michael Farr, *Les Aventures de Hergé, créateur de Tintin*, Éditions Moulinsart, 2009, p. 16. Patrice Gueniffey estime que la fugue de Kang-Hi aura duré deux mois, et non dix-huit mois


Nous avons perdu Kang-Hi, notre
chat siamois : mince, taille
moyenne, ventre très clair.
Peut-être a-t-il encore son
collier avec médaille.
Si vous l'avez recueilli ou
même simplement aperçu dans
votre jardin, voulez-vous avoir
la gentillesse de nous en aver-
tir, à n'importe quelle heure,
au numéro de téléphone suivant:
374.19.78
D'avance, un très grand merci!

Dieweg 37.1180 Bruxelles

Avis de recherche de Kang-Hi
Hergé et son épouse indiquent
numéro de téléphone et adresse,
mais, par souci de discrétion,
aucun nom !

Dans ses dernières années, une complicité presque enfantine se sera instaurée entre Hergé et ses chats. « Georges, note son épouse Fanny, était très capable d'abandonner le cours d'une conversation pour se jeter à quatre pattes et jouer avec ses chats… » Si l'un d'entre eux a les pattes incurvées, il les qualifie plaisamment de « pattes Chippendale » en référence au style de meubles. Mais loin de les tourner en dérision, lui qui « estimait qu'au contraire d'un chien, un chat n'est jamais ridicule », il rit de ce que les chats se jouent de lui[46]. Le philosophe Michel Serres a été le témoin de ces facéties un jour qu'il était invité au domicile d'Hergé, et qu'il s'inquiétait, en pacifiste, de la présence d'un revolver sur la table du salon. Son hôte, amusé, lui fait croire qu'il devait se prémunir contre les risques d'agressions, jusqu'à ce que… « De la porte de gauche, donnant sur le couloir, apparut, noir comme l'enfer et sautant souplement, le démon soi-même, sous la forme du chat favori d'Hergé, dont la forme traversa le salon, comme une lueur, tout le long de la fenêtre de la véranda. Saisissant l'arme d'une main sûre, à la vitesse de la […] lumière, celui qui devait devenir, et pour longtemps, mon meilleur ami de vieillesse,

Georges et Fanny avec un de leurs chats, 1967

tira trois coups brefs, à trois reprises puissantes – arrivée du chat, passage au milieu de la pièce, sortie de l'animal par la porte opposée –, de trois jets d'eau paraboliques, dont la bête, astucieuse, ne reçut goutte, même sur la queue[47]. »

À l'image de ce souvenir plaisant, l'essai de biographie félinophile de Georges Remi à laquelle on s'est livré, et où l'on a surpris l'homme dans sa vie personnelle, n'aurait guère d'intérêt pour le lecteur de l'œuvre d'Hergé si l'on tenait pour négligeable l'empreinte des ordinaires occupations du quotidien sur l'existence d'un individu, et surtout si les multiples faits anecdotiques qui la constituent ne venaient également composer un portrait de *l'artiste* en amateur de chats.

46 Témoignage de Fanny Remi, dans Philippe Goddin, *Hergé et Tintin reporters*, *op. cit.*, p. 248

47 Michel Serres, *Hergé mon ami*, Éditions Moulinsart, 2000, p. 35.

Une esthétique féline

À mesure que le dessinateur gagnait en célébrité, son amour pour les chats a en effet servi à structurer une opposition entre Tintin le globe-trotter et Hergé le casanier. On lit par exemple, au seuil du pionnier *Monde de Tintin* de Pol Vandromme : « Non, Hergé ne ressemble pas physiquement à Tintin (c'est son droit et même c'est son devoir). Non, il n'entretient pas un chien vagabond du genre de Milou. (Il préfère les chats domestiques.) Non, il ne court pas le monde en aventurier, ni en touriste. (C'est un sédentaire, attiré par les horizons de campagne et par la lumière dorée des moissons heureuses[48].) »

Cette différenciation du jeune homme au chien et de l'homme accompli aux chats correspond assurément au tempérament de l'un et de l'autre. Mais Hergé lui-même l'a en quelque sorte soulignée, *dessinée*, en lissant dans ce sens son image publique. Dans l'entretien pour *Chez nous* cité plus haut, qui se déroule aux Studios Hergé, la digression sur les chats est provoquée par la présence, incongrue aux yeux de la journaliste, d'une représentation des amis à poils de son interviewé : « Une photo qui se trouve sur le bureau attire mon attention : des chats, une réunion de chats groupés autour d'une écuelle bien remplie. Hergé a vu mon regard : "Ce sont mes chats", dit-il avec un sourire fier[49]. » On peut y lire un bonheur sincère de relier son lieu de travail et son lieu de vie ; mais on peut aussi y voir, sans que ce soit incompatible, une discrète manière de se mettre en scène, qui n'est du reste pas nouvelle. Dès 1942, lorsqu'un reporter de *Voilà* était dépêché chez lui à Boitsfort, il le rencontrait « dans un grand studio clair, enveloppé d'un halo de fumée [...], un magnifique chat sur les genoux[50] », et on se souvient de l'irruption de Thaïke lors de l'entretien pour *L'Avenir* l'année suivante. Hergé présentera une semblable scénographie en 1978 lorsque, fait rare après la création des Studios, il acceptera de poser à son domicile, entre son chat siamois et ses œuvres d'art, décontracté et même en jeans.

Hergé et sa « philosophie au coin du feu » (session de Fanny recueillie par Philippe Goddin), 1978.

Lui que l'on dit discret – maints témoignages le prouvent – répugne probablement à ouvrir ainsi les portes de son intérieur, mais il y consent malgré tout, car il y voit sans doute un instrument de promotion, quitte à jouer peu ou prou le jeu d'une vedettarisation croissante des artistes en général et des bédéistes en particulier. Il est probablement conscient de parfaire, dans ces occasions, sa « posture », c'est-à-dire, selon la définition qu'en a donnée Jérôme Meizoz, le « dispositif de *présentation de soi* en public » qu'un créateur suscite dans et hors son œuvre, et dont l'élaboration est interactive, nourrie par « tous les médiateurs de la vie littéraire [ou artistique] qui dessinent une manière d'être auteur

48 Pol Vandromme, *Le Monde de Tintin* [1959], La Table ronde, 1994, p. 19.

49 N. C., art. cit., p. 46.

50 [illegible] 1942, cité dans Benoît Mouchart et [illegible], op. cit., p. 118.

(critiques, lecteurs, journalistes, etc.)[51] ». À la fin de sa vie, il s'ingénie ainsi à sceller une posture de sage, voire de penseur pyrrhonien, détaché de l'image du faiseur de dessins pour enfants. Les chats concourent pleinement à cette configuration concertée, opposants « structuraux » de Milou comme lui l'est de Tintin.

Ici apaisée et complètement déconnectée de son héros, presque parallèle à lui, cette posture de *distinction* – à tous les sens du terme – est passée également, de manière plus conflictuelle, par un rejet de son personnage résultant d'une équation impossible : si Tintin n'existe certes pas sans Hergé au départ, il tend à s'autonomiser dans l'imaginaire des lecteurs alors qu'Hergé, lui, ne saurait être reconnu, *ni même exister en tant que tel*, sans Tintin. D'où la sensation d'être enfermé dans ce rôle, *a fortiori* lorsque, dès le milieu des années 1940, il éprouve les limites de la « formule » de la bande dessinée d'aventure. Cette image d'un Hergé devenu l'esclave de Tintin s'exprime notamment dans la page « Ceux qui font votre journal » publiée dans l'hebdomadaire *Tintin* le 25 septembre 1947. Hergé s'y représente rivé à sa table à dessin, menacé par son personnage muni d'un martinet. Sur ses épaules, Thaïke – que les lecteurs confondront immanquablement avec le félin de Moulinsart. Ce dessin autorise un double discours : en apparence, il se lit comme un gag plein d'autodérision, que vient renforcer la légende benoîtement rédigée par Jacques Van Melkebeke : « Son sport favori : l'élevage du chat siamois. » Mais à la lumière de la profonde crise artistique et personnelle qu'il traverse alors, cette autoflagellation traduit à la fois un dégoût de Tintin et une tentative de le juguler par le crayon – puisqu'il demeure maître de son dessin, sinon de son destin[52]. On aura compris que, dans une composition aussi réfléchie, la présence du chat n'évoque pas seulement son quotidien harassant. Elle a aussi une portée symbolique. Le chat « de Moulinsart », une fois encore, s'oppose à Milou,

Journal *Tintin*, 25 septembre 1947.

mais se montre surtout solidaire avec Hergé, l'artiste, qui supporte placidement la férule de Tintin, *fluctuat nec mergitur*[53].

Que ce soit dans cette représentation antagonique ou dans le détachement des photographies de presse prises au domicile d'Uccle, l'attribut du chat participe d'autant mieux à la construction d'une posture qu'il inscrit l'image d'Hergé dans une tradition culturelle où il incarne l'indépendance,

51 Jérôme Meizoz, « Posture d'auteur », 2017, publié sur *Fabula*, www.fabula.org/atelier.php?La_posture_d%27auteur#_ftn2

52 Voir Jean Rime, « Hergé est un personnage : quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les aventures de Tintin* », *Études françaises*, 46/2, 2010, p. 33-35.

53 Le sculpteur Tom Frantzen s'inspirera d'ailleurs de ce dessin pour la statue d'Hergé commandée par le Musée Hergé en 2019 – au prix d'un contresens assumé, puisque l'opposition avec Tintin y est gommée au profit d'une « scène plus positive » (*Hergé & Tom Frantzen. Une rencontre imaginaire*, Éditions Moulinsart, 2019, p. 46)

la liberté et l'affirmation de soi[54] – en dépit de la domestication de l'espèce – auxquelles aspirent les artistes. Baudelaire bien sûr, puis Manet et Steinlen, l'emblématique illustrateur du *Chat noir*, ont ancré cette représentation. Dans les décennies suivantes, le Japonais de Paris Tsuguharu Foujita se fend d'un *Autoportrait au chat* (1927), Balthus se peint en *Roi des chats* (1935), Paul Léautaud ou Colette se font représenter avec leurs animaux préférés, après Barbey d'Aurevilly ou Huysmans, et Malraux apostille sa signature d'un chat stylisé… Bref : depuis le mitan du XIX[e] siècle, le félin est associé « étroitement à l'idée de l'art et à l'image de l'artiste[55] ». Hergé bénéfice donc de cette « scénographie auctoriale », cette matrice représentationnelle et quasi mythologique, autrement dit ce « prêt-à-être auteur » que réinvestit et singularise sa propre posture[56].

Cette affiliation convient d'autant mieux à Hergé que les chats, « puissants et doux » selon Baudelaire, concilient de manière ambivalente émancipation et « orgueil de la maison ». Ils vont dès lors représenter une facette de son art non asservie à Tintin. D'une part, ils se soustraient habilement aux injonctions de la machine journalistique qui contraint le feuilletoniste. Hergé racontera volontiers, sans que l'on puisse en mesurer la part d'autofabulation, qu'un félidé

Hergé, artiste et collectionneur d'art, pose chez lui en 1973 avec un tableau de Kenneth Noland et son chat Bacchus pour le photographe André Soupart. Une composition très étudiée, à la fois solennelle et informelle, dont le chat pataud vient chatouiller la stricte orthogonalité

contribua à le détourner de la carrière de photographe auquel l'aurait initialement voué l'abbé Wallez : « J'ai pris en tout et pour tout deux photos. Celle de mon chat et celle d'un ami roulant à vélo, et personne, pas même moi, n'a jamais pu dire quel était le cliché qui représentait le chat et quel était celui qui devait figurer l'ami roulant à vélo[57]. » D'autre part, le chat – *son* chat – commande une pratique alternative de son art, non destinée à la publication.

Celle-ci s'exprime principalement à travers le dessin libre. Libre dans son déliement de tout engagement professionnel. Libre dans sa

54 Laurence Bobis, *Une histoire du chat*, Seuil, coll. « Points », 2006, p. 275.

55 Philippe Kaenel, *Steinlen. L'œil de la rue*, 5 Continents/Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, 2008, p. 31. Voir aussi Michèle Sacquin « Chat muse », dans *Des chats parmi les livres*, BnF 2010, p. 159-197 ; Anne Davis et Bertrand Meyer-Stabley, *Chats d'artistes*, Bartillat, 2021

56 Sur ces notions, voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, Honoré Champion, 2007, p. 4-5 ; Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne » [illegible] médiatique et formes d'incarnation*, Genève Slatkine, 2016, p. 12.

57 Interview pour Radio-Bruxelles, 4 mars 1942, transcrite dans *Les Amis de Hergé*, 6, décembre 1987, p. 15. Il faut dire que photographier un chat en mouvement constitue un exercice de style, où a notamment excellé Étienne-Jules Marey. Selon Michael Farr, *Milou*, Éditions Moulinsart, 2006, [illegible] Hergé photographia ses chats « avec passion » – mais de telles séries de clichés, si elles [illegible] ne sont produites nulle part.

Page animalière extraite d'un carnet de croquis, 1943

technique, affranchie des ukases de reproductibilité de la ligne claire. Libre par son vagabondage sur le papier. Libre enfin dans ses représentations, de l'ordre de l'intime. Déclinés sur une dizaine d'années, ces croquis sur le vif tracés au crayon ou à l'estompe sur des carnets, ou parfois peints à l'aquarelle sur du papier à dessin, n'avaient pas vocation à être divulgués en dehors de la sphère privée, mais plusieurs d'entre eux ont été publiés après la mort d'Hergé ou nous sont connus par des ventes aux enchères[58]. L'artiste y aligne les poses du chat, multiplie les angles, cherche à restituer la texture de son pelage ou à suggérer son mouvement. Il s'essaie à le saisir, jamais à le fixer.

Rattachant Hergé à une lignée d'artistes féliniers qui ont inlassablement brossé leurs chats sans forcément les intégrer à leurs tableaux, à commencer par Léonard de Vinci[59], ces études figurent parmi les scènes de la vie quotidienne croquées par l'artiste à la suite de son mariage, « véritable laboratoire pour un dessinateur qui ne sait pas ne pas dessiner » où se révèle « le crayon ou le pinceau de Georges qui n'est pas celui d'Hergé[60] ». Le chat y est souvent associé à la figure de Germaine, dont il semble parfois l'extension. D'abord parce que tous deux incarnent à ses yeux la vie quotidienne et domestique. Ensuite parce qu'il associe naturellement Thaïke à Germaine – comme elle le faisait elle-même, on l'a vu. Au surplus, ce rapprochement actualise un ancestral symbolisme de l'animal, qui fait miroiter les métamorphoses de la femme : il devient la métonymie du foyer conjugal ou familial et la métaphore de l'amour maternel ou à l'inverse enfantin, mais aussi – réactivant les connotations plus maléfiques que l'animal véhicule depuis le Moyen Âge – la métaphore de la sexualité : songeons à l'*Olympia* de Manet ou au « Chat » de Baudelaire dans les *Fleurs du mal* : « Lorsque mes doigts caressent à loisir / Ta tête et ton dos élastique, / Et que ma main s'enivre du plaisir / De palper ton corps électrique »[61]… De fait, les relations de Georges

58 Voir Philippe Goddin, *Chronologie d'une œuvre*, *op. cit.*, t. 3, p. 338 et 404 ; t. 4, p. 420 ; t. 5, p. 25 ; vente Artcurial, *L'Univers du créateur de Tintin*, 9 octobre 2010, lot 113 (= vente Piasa, 29 mai 2010, lot 102), vente Néret-Minet et Tessier, *Bandes dessinées*, 29 septembre 2012, lot 124 ; vente Artcurial, *L'Univers du créateur de Tintin*, 8 juin 2013, lot 695

59 Voir Élisabeth Foucart-Walter et Pierre Rosenberg, *Le Chat et la palette*, Éditions Adam Biro, 1987, p. 37 ; Léonard de Vinci, *Étude du mouvement des chats*, plume et encre avec lavis de craie blanche, Windsor, Royal Library 12363.

60 Pierre Assouline, *Hergé*, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 100-101.

61 Voir le chapitre « Chatteries », dans Michèle Sacquin, *op. cit.*, p. 115-157.

Croquis à la mine de plomb, 1938.

Dessins à l'aquarelle, 1939

Remi avec Germaine conjuguent ces différentes visions de la féminité, placées sous le signe de la volupté, mais aussi « sous le double signe de l'infantilisme[62] », à savoir un complexe tourné vers la figure maternelle et inversement le mythe de la petite fille (il arrivait à Hergé de s'adresser à son épouse comme à sa « petite femme » ou sa « petite Germaine », sans parler de certains récits de rêves). La figure équivoque du chat vient donc en quelque sorte réveiller les valeurs plurielles de cet imaginaire fantasmatique. Germaine évoquera d'ailleurs à demi-mot ce jeu érotique du crayon : « À cette époque, durant les années trente et longtemps après, Georges dessinait aussi pour son plaisir. C'était peut-être pour le mien également qu'il s'adonnait en privé au dessin d'art et à la peinture, car, il faut bien le dire, en dehors de nos chats, il semble que j'ai été son unique modèle[63]. » Certes, il y a loin de ces représentations de Germaine aux nus que Georges a réalisés de sa jeune épouse à la sanguine[64], mais ils n'en sont pas moins empreints, par leur facture, d'une perceptible sensualité.

62 Olivier Roche, « Hergé était-il un coureur de jupons ? », *Les Cahiers de la BD*, hors-série *Hergé Le père de Tintin se raconte*, 2020, p. 77. Cet aspect est développé dans l'essai de Jean-Marie Apostolidès *Dans la peau de Tintin*, *op. cit.*

63 « Hergé par Hergée », dans Philippe Goddin, *Hergé et Tintin reporters*, *op. cit.*, p. 161.

64 L'un est publié dans Huibrecht van Opstal, *op. cit.*, p. 110 ; un double portrait est reproduit dans le catalogue de vente Tessier-Sarrou, *Bandes dessinées*, 8 mars 2014, lot 334 ; un autre illustre l'article de Pierre Sterckx, « Tintin, Hergé et l'art », *Beaux-Arts Magazine*, 201, février, 2001. Nul chat, dans ces dessins tous datés de 1933. Toutefois, au verso d'un nu de Germaine au crayon non daté, Georges a dessiné chats et chevaux (vente Piasa, *Hergé*, 18 novembre 2012, lot 150). Ces dessins

Recherche graphique autour du chat de Moulinsart et de Milou, fin des années 1950 - début des années 1960 (vente Sotheby's Paris, 4 juil et 2012). Le croquis des deux animaux couchés côte à côte servira… au projet d'un ore ller (vente Artcurial, 30 avri 2016, lot 166).

En effet, comme le souligne Gérard Lippert, « la technique de l'aquarelle » – mais cela est vrai aussi du crayon et du fusain – « lui a permis d'exprimer idéalement les vibrations de l'animal[65] ». On y sent à la fois un désir quasi amoureux pour ce chat qui se dérobe sans cesse, mais aussi et surtout un plaisir visuel, voire tactile. Fanny, sa seconde épouse, témoignera d'ailleurs combien « Hergé était sensible au côté esthétique des chats. Il en admirait la beauté et le calme. Il demeurait émerveillé devant cet être mystérieux, *aussi beau*, disait-il, *qu'une potiche chinoise*[66] ». La comparaison avec l'art extrême-oriental – un goût où s'enracine en partie son attrait pour les siamois – suggère une adéquation entre son modèle et la façon de le capter, entre la *matière* et la *manière* félines, si l'on en croit la contextualisation de cette recherche graphique par Germaine : « À un certain moment, influencé par des amis chinois [notamment Tchang], il s'est même essayé – et avec bonheur – au croquis à main levée au pinceau[67]. » Lui-même expliquera que cette sensibilisation à l'art chinois lui a appris « comment il fallait interrompre une ligne, travailler par respirations et reprises[68] », savoir-faire dont témoignent ses chats ondoyeusement délinéés. Cette conformation du sujet et de la forme rejoint la conclusion d'Élisabeth Foucart-Walter au terme de son enquête sur ce motif dans l'histoire de la peinture : le chat « est en lui-même une œuvre d'art[69] ».

Benoît Peeters voit à juste titre dans cette pratique personnelle du dessin le creuset du goût d'Hergé pour le *trait*, souple et vivant[70]. Mais, même si le parallèle est aisé avec telle image du chat de Moulinsart[71] ou avec des croquis d'attitude crayonnés – ceux-ci – d'emblée à des fins

éclairent par contraste la réticence qu'affichait Hergé à l'idée de représenter des femmes dans les *Aventures de Tintin*, lui qui reconnaissait n'être « pas à l'aise pour faire des dessins de femmes – en caricatures, j'entends », c'est-à-dire en bande dessinée (*Apostrophes*, 5 janvier 1979)

65 Gérard Lippert, *Tintin & les animaux*, Éditions Moulinsart, 2005, p. 34

66 Témoignage de Fanny Remi, dans Philippe Goddin, *Hergé et Tintin reporters*, *op. cit.*, p. 248 (généralisation de la description de Kang-Hi citée *supra*, p. 55).

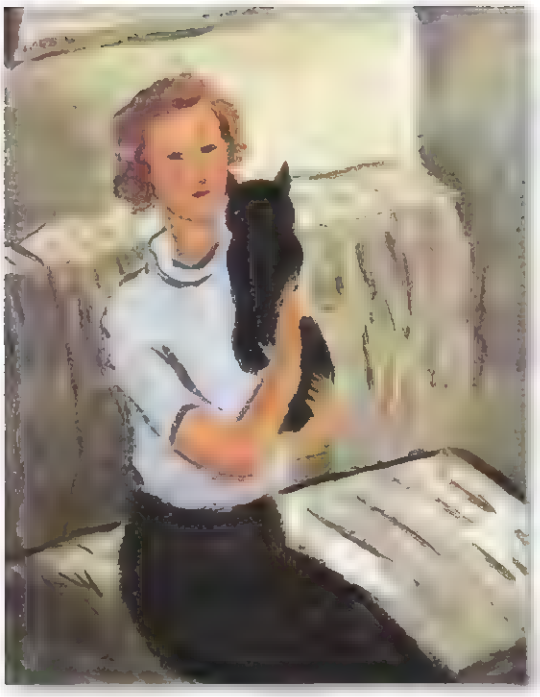
67 « Hergé par Hergée », témoignage cité, p. 161.

68 Propos recueillis par Pierre Sterckx, 1981, dans *Tchang revient !*, Magic Strip, 1982, p. 4.

69 Élisabeth Foucart-Walter, dans *Le Chat et la palette*, *op. cit.*, p. 31.

70 Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, *op. cit.*, p. 95.

71 Ainsi l'attitude croquée sur un carnet a-t-elle précisément servi de base à un dessin des *7 Boules de cristal* publié le 29 décembre 1943 (Philippe Goddin, *Chronologie d'une œuvre*, *op. cit.*, t. 5, p. 24-25).



Germaine et son petit chat, huile sur carton toilé, 1936.

Composition sans titre [Fanny au chat], acrylique, vers 1960

professionnelles (ce qu'y atteste la présence de Milou)[72], suggérant une continuité entre dessin privé et public, il me paraît excessif d'y voir, comme le biographe le propose, le lieu où s'invente la ligne claire. Disons plutôt que la ligne claire bénéficiera indirectement de ce goût de la ligne libre qui cherche à percer ailleurs que dans l'œuvre au noir, à l'encre de Chine. Le 2 juillet 1948, dans l'impasse avec Tintin, il confie à son épouse vouloir se renouveler par la peinture, plus particulièrement à travers un portrait d'elle dans lequel il mettrait « tout [s]on amour et toute [s]a ferveur ». Or il existe au moins deux huiles antérieures, de 1936, représentant *Germaine et son petit chat*[73]. Bien plus tard, lorsqu'il s'engagera plus sérieusement dans la voie de l'art moderne, l'une de ses rares compositions figuratives représentera sa compagne Fanny, nantie d'un coup longiligne à la Modigliani, avec un chat. Chacune de ces œuvres montre combien Hergé, même affublé d'une palette de peintre, demeure un artiste de la ligne, claire ou libre.

Ce corpus éclaté et multiforme suggère que la figure du chat, par les multiples ramifications du réseau symbolique qu'elle convoque, incarne le désir d'un art libéré de Tintin – ou plutôt des valeurs d'extériorité qu'il représente –, un art plus intérieur mêlant banalité du quotidien, réminiscence des femmes aimées et plaisir graphique de la ligne. Ces associations fluides ont été admirablement perçues et décrites dans une revue estudiantine de Louvain qui relate, en 1952, une rencontre avec le dessinateur : « Près d'une Hergée fort jolie qui passe ses croquis à la gouache, il caresse son chat siamois calmement, logiquement, comme s'il tâtait du bout des doigts, les lignes, les courbes, ces souples enveloppes de vie

72 Voir vente Sotheby's Paris, 4 juillet 2012, lot 17 (à la page précédente)

73 L'une montre Germaine assise (Philippe Goddin, *Chronologie d'une œuvre*, t. 3, p. 338), l'autre Germaine debout (https://www.2dgalleries.com/art/germaine-et-son-petit-chat-huile-123602

Dessin offert en dédicace à Guy Brasseur (fils du docteur Auguste Brasseur et éphémère dessinateur du journal *Tintin*), 1966.

qu'il croque inlassablement, geste par geste, main par main[74]. »

À cette lumière, on comprend bien que le chat du capitaine Haddock soit introduit à Moulinsart tel un malin petit génie chargé de déranger l'ordre des *Aventures Tintin*. Mais aussi qu'une fois l'armistice avec Milou signé, le couple animal forme, conformément à la tradition iconographique, « une allégorie de l'harmonie entre les forces contradictoires de la nature humaine[75] », relais d'un Hergé pacifié avec lui-même et avec Tintin, converti à la pensée taoïste et à la cohabitation du *yin* et du *yang*[76]. Héritier d'une symbolique ambivalente, le chat relie, on l'a vu, l'apport de la peinture chinoise et de l'art moderne, qu'Hergé associait par ailleurs volontiers pour en faire « l'autre versant » de son travail, y puisant « une correspondance avec une partie de [lui], plus secrète », et y trouvant « une façon de retrouver son âme[77] ».

Il n'est pas surprenant dès lors que le dessinateur ait mobilisé le chat de Moulinsart – trait d'union entre ses deux versants artistiques – pour de rares compositions fantaisistes ou oniriques mettant en scène l'univers tintinesque, mais en rupture avec la contrainte réaliste des albums. Souvent accompagné d'autres animaux, celui-ci y escorte un Tintin *alternatif*, surréaliste : il poursuit Milou hors d'un œuf de Pâques en couverture du journal *Tintin* du 3 avril 1949 ; il s'invite, alors que les crayonnés ne l'y prédestinaient pas, sur la carte de vœux de 1979 pastichant une fresque égyptienne ; il intervient sur des dédicaces particulièrement édéniques[78]. Dans toutes ces représentations, le félin aiguillonne le couple mythique de Tintin et Milou, comme pour rappeler que les statues ne tiennent debout que grâce à l'artiste dont il est une sorte de substitut.

Ne nous étonnons pas, *in fine*, si les esquisses de la fresque pour la station de métro Stockel, qui déroulent une forme de bilan de son œuvre et passent pour être ses derniers dessins, cachent un malicieux matou[79]…

Jean Rime

74 Alexis Hennebert, « Tintin chez les hommes », *L'Escholier*, 4, 1952, p. 270, repris dans *Les Amis de Hergé*, 2, décembre 1985, p. 33

75 Élisabeth Foucart-Walter, dans *Le Chat et la palette*, *op. cit.*, p. 19

76 Sur « l'atténuation du manichéisme » d'Hergé que reflète cette évolution du rapport entre Milou et le chat, voir Renaud Nattiez, *Dictionnaire Tintin*, Honoré Champion, 2017, article « Chat siamois », p. 84 ; cf., du même auteur, *Milou. Humain, trop humain*, Les Impressions Nouvelles, 2022, p. 50-52. C'est à cette lumière que l'on peut comprendre l'hypothèse, avancée par Jean-Marie Apostolidès, d'un parallélisme entre le monde humain et le monde animal, en l'occurrence entre un Tintin lui-même en retrait(e) et le chat (*Les Métamorphoses de Tintin*, Exils, 2003, p. 257 et 318)

77 *Tchang revient !*, *op. cit.*, p. 6.

78 Voir vente Piasa, *Hergé*, 29 mai 2010, lot 108 (1960) ; Dominique Maricq, *op. cit.*, p. 131 (1966) ; vente Piasa, *Hergé*, 10 octobre 2010, lot 286 (1967, variante en couleur du précédent).

79 C'est à un autre Matou, ami de l'œuvre d'Hergé et ami tout court, que le présent article est dédié.

Les aventures d'Alpart

2020 et 2021 resteront dans toutes les mémoires comme des années où chacune et chacun cherchait à être «négatif» tout en demeurant positif dans l'espoir d'un avenir dégagé et enjoué. À cinq reprises, en 2020, notre association eut le loisir de s'afficher lors d'événements organisés ou soutenus par notre comité. Un bilan estimable, au regard de tout ce qui dut être annulé, et même si 2021 se sera pour sa part singularisé par la perspective toujours reportée d'un retour à la normale.

Janvier 2020

Tintin fêté au Centre BD de Lausanne

Comme chaque année, les membres d'Alpart furent conviés à fêter l'anniversaire de Tintin. C'est au Centre BD de la Ville de Lausanne, sis dans les locaux de la bibliothèque municipale de Chauderon, que nous nous retrouvâmes le 10 janvier pour une soirée déclinée en trois volets. Archiviste au Centre BD, Boris Bruckler commença, lors d'une conférence passionnante, par faire découvrir au public présent la conquête de la Lune et de l'espace dans la bande dessinée, une conquête où se mêlent aventure, poésie et humour, non seulement chez Hergé, mais aussi chez beaucoup de dessinateurs peu ou prou influencés par *On a marché sur la Lune*.

Boris Bruckler présente «La conquête de l'espace dans la BD»

Le relais fut ensuite pris par Cuno Affolter, le conservateur du Centre BD de Lausanne (il a depuis lors pris une retraite bien méritée, qu'on lui souhaite active et pleine de bandes dessinées), qui nous invita à le suivre dans les réserves de la bibliothèque pour nous faire découvrir l'une des plus importantes institutions patrimoniales sur le neuvième art en Europe. Toutes et tous furent impressionnés tant par la quantité des documents réunis que par la rareté de certains, ou encore par les explications riches et précises données par notre guide, passionné et passionnant.

Les réserves du Centre BD prouvent de manière incontestable la multiplicité des fétiches Arumbaya

La soirée se conclut par un repas dans un restaurant avoisinant. Restaurant chinois, en clin d'œil au *Lotus bleu*. Nous ignorions alors que la Chine allait bientôt faire les grands titres de la presse mondiale…

Janvier 2020

Brocante de la Gruyère

Le comité au complet sur le stand de l'association

Du 24 au 26 janvier, notre association se retrouva à la traditionnelle Brocante de la Gruyère à Bulle, partageant un stand avec les Éditions Montsalvens. Comme chaque année, nous avons préparé un stand-exposition, ce qui nous donna l'occasion d'inaugurer nos nouvelles vitrines. Le thème choisi étant les jeux et les jouets (anciens) dérivés de l'univers de Tintin, ce fut à Jean-Philippe Guinchard que revint la tâche de choisir dans sa collection les pièces susceptibles d'intéresser le nombreux public de la brocante. Nous eûmes ainsi le plaisir de découvrir des jouets, des puzzles, des jeux de société et moult jeux de cartes souvent rares et parfois même inconnus des visiteurs.

Cette brocante aura été la dernière orchestrée par Fernand Plumettaz, parti à la fin de l'année 2020. Le comité de l'association Alpart se souviendra avec reconnaissance de cet homme généreux qui a réservé, durant une dizaine d'années, des emplacements de choix dans « sa » brocante, reconnue comme l'une des plus belles de Suisse.

Février 2020

Foire à la brocante de Martigny

Du 28 février au 1er mars, l'association Alpart participa pour la première fois à la Foire à la brocante et antiquités de Martigny, en qualité d'hôte d'honneur. Nous présentâmes pour l'occasion un stand agrémenté d'une

Jean-Philippe Guinchard et Éric Dafflon.

Les mêmes posant avec notre membre d'honneur Valentine Brenet… et avec Tintin !

exposition sur le thème « Du Valais au Tibet : en montagne avec Tintin ». Hergé affectionnait en effet le canton du Valais, où il aimait partir en randonnées. Il avait notamment participé à des vendanges près de Martigny et avait séjourné aux Marécottes (voir notre revue nº 2). Jean-Michel Paccaud et Jean-Philippe Guinchard furent chargés de préparer les diverses vitrines.

C'est dans le cadre fort sympathique du Centre d'expositions et de réunions de Martigny (CERM), où nous avions été invités par l'organisatrice Susana Boschung, que nous pûmes vivre cette brocante quasi normalement. Quasi, car c'est sur place que nous apprîmes les toutes premières mesures du Conseil fédéral touchant des manifestations publiques. On était encore loin du semi-confinement !

Mars 2020

L'assemblée des Amis de Hergé

Quelques semaines plus tard, le Covid-19 s'imposait en force, amenant les autorités de tous les pays européens à restreindre la circulation de leurs populations. C'est de justesse, avec une petite appréhension, mais sans anicroche, que deux membres de notre comité se rendirent en Belgique le premier week-end de mars afin de participer à l'assemblée des Amis de Hergé. Comme d'habitude, ce fut l'occasion de rencontrer des membres d'Alpart de France et de Belgique et de consolider les liens tintinophiles qui nous unissent.

Août 2020

Retrouvailles littéraires à Montreux

Le 22 août, répondant à l'invitation de Francis Antoine Niquille, notre président et notre caissier tinrent un stand Alpart lors des Retrouvailles littéraires organisées à Montreux presque de manière impromptue, en remplacement des Estivales du livre prévues au mois de juin, mais annulées pour des raisons sanitaires. Une embellie bienvenue, dans l'ambiance inégalable du Marché couvert face au Léman, après un printemps morose lors duquel nous avions dû annuler également le voyage culturel prévu début avril à Barcelone, dont le programme riche en découvertes avait été concocté par Éric Dafflon avec la complicité de nos membres catalans Lluis et Alfons, ainsi qu'avec l'aide de nos amis de l'association 1001 (prononcez *Milú*) réunissant les *tintinaires* de Catalogne. Mais une embellie passagère, car, avec l'automne, arriva la seconde vague.

En mode selfie masqués…

… et démasqués le temps d'une photo avec l'organisateur des Retrouvailles littéraires et président d'honneur d'Alpart, Francis A. Niquille.

2021

En attendant des jours meilleurs !

Cette seconde vague eut raison de notre assemblée générale 2020, laquelle devait marquer les 15 ans d'Alpart. Balayés également, l'événement Livres en fête agendé fin décembre, l'anniversaire de Tintin le 10 janvier 2021, la Brocante de la Gruyère à la fin du mois, puis les Estivales du livre de Montreux (pour la seconde fois !). La suite de l'année s'est hélas déroulée de la même façon, au rythme des énièmes vagues et des variants aux lettres grecques. Nous en avons néanmoins profité pour réorganiser et déménager (un jour doublement malheureux pour la Suisse et la Belgique au Championnat d'Europe de football !) notre stock de matériel de Bulle du côté de Neuchâtel dans un espace plus approprié : merci à Jean-Philippe Guinchard ! Le comité a naturellement planché sur une assemblée générale, mais les prévisions pessimistes et les incertitudes quant aux conditions des événements publics l'ont dissuadé de se projeter de manière trop hasardeuse, et il n'a pas souhaité sacrifier à la mode du « distanciel ». Il a ensuite planifié un retour au traditionnel 10 janvier en 2022 ainsi qu'à la non moins traditionnelle brocante bulloise – tous deux submergés une nouvelle fois, par Omicron cette fois-ci. Cette visibilité pour le moins entravée ayant rendu difficilement justifiables la présentation d'un programme et la perception d'une cotisation pour 2021, le comité s'est finalement résolu à sauter à pieds joints sur cet *annus horribilis*. Mais, c'est promis, pour mieux rebondir en 2022 !

Jean-Michel Paccaud

En route pour de nouvelles aventures !

Avril 2022

Exposition hommage à Albert Weinberg

Albert Weinberg, l'auteur de *Dan Cooper*, aurait eu cent ans le 9 avril 2022. Quelques jours plus tôt, le 2 avril, s'est ouvert, pour près d'un an, un espace d'exposition consacré à son œuvre dans les halles de Clin d'Ailes – Musée de l'aviation militaire de Payerne. Fac-similés de planches et dessins rares, albums et imprimés anciens soigneusement sélectionnés par Jean-Philippe Guinchard et Jean-Michel Paccaud avec le concours d'Ariel Herbez sont présentés face aux mythiques modèles d'avions. Si notre association s'intéresse – une fois n'est pas coutume – à un autre dessinateur qu'Hergé, c'est parce que Weinberg a collaboré à l'élaboration d'*On a marché sur la Lune*, qu'il a été un pilier du journal *Tintin* et qu'il a vécu en Suisse où de nombreux bédéphiles ont pu apprécier sa gentillesse. Alpart tiendra son assemblée générale d'automne dans ce cadre prestigieux. Un complément à cette exposition est prévu en septembre à Corseaux, où vivait Weinberg, grâce aux contacts noués par Éric Daffon.

Mai 2022

Rencontre autour d'Hergé et la presse

Le 22 mai, nous nous retrouverons dans le local Crossroad à Veyrier pour un dialogue avec Geoffroy Kursner, contributeur régulier de notre revue qui vient de publier un ouvrage de référence sur *Hergé et la presse* aux Impressions Nouvelles. Cette rencontre conviviale sera aussi l'occasion de tenir une assemblée générale extraordinaire pour régler les obligations statutaires ajournées en raison de la pandémie.

Juin 2022

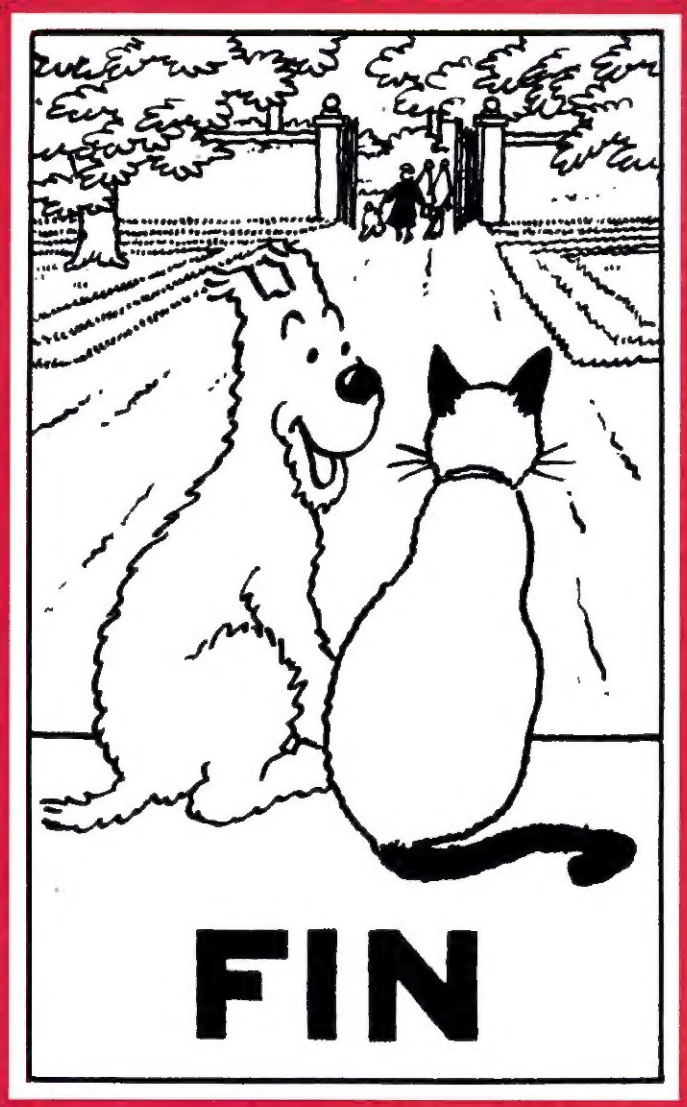
Estivales du livre de Montreux

Annulées en 2020 puis 2021, les Estivales du livre de Montreux auront, cette fois-ci, bien lieu les 25 et 26 juin. Saison oblige, Alpart y présentera un stand et une conférence sur le thème des vacances d'Hergé en Suisse.

Été – automne 2022

Des anniversaires !

La deuxième partie de l'année sera placée sous le signe des 100 ans de la première venue d'Hergé en Suisse et des 90 ans de la première publication de Tintin dans notre pays. Le calendrier sera communiqué en temps opportun, mais c'est dans cet esprit de célébration que nous fêterons au Musée de l'aviation militaire de Payerne nos 15 ans d'activités dans le cadre de notre traditionnelle assemblée générale d'automne le 22 octobre.



www.association-alpart.ch

ISSN 1662-2375